

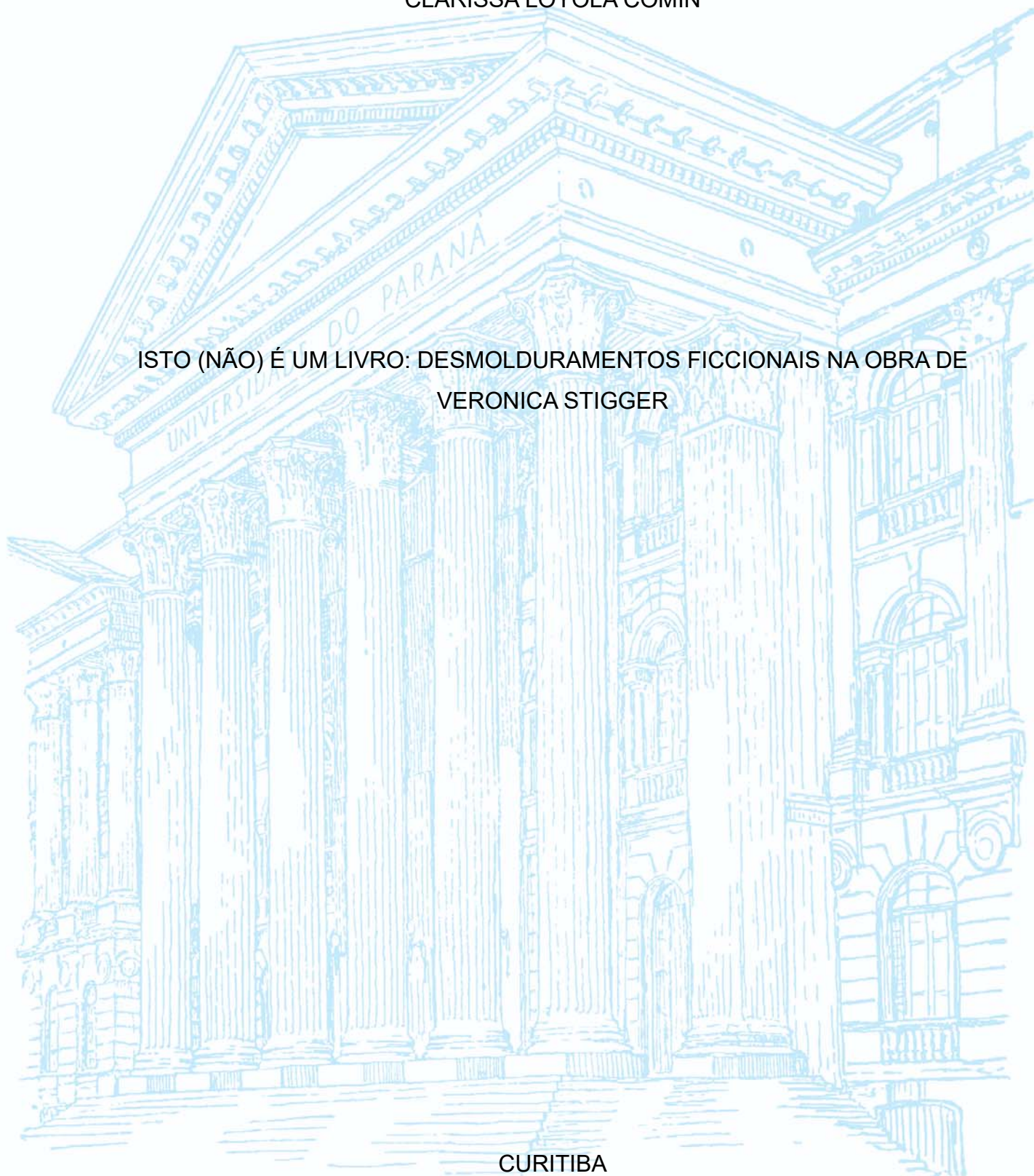
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLARISSA LOYOLA COMIN

ISTO (NÃO) É UM LIVRO: DESMOLDURAMENTOS FICCIONAIS NA OBRA DE
VERONICA STIGGER

CURITIBA

2020



CLARISSA LOYOLA COMIN

ISTO (NÃO) É UM LIVRO: DESMOLDURAMENTOS FICCIONAIS NA OBRA DE
VERONICA STIGGER

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Letras, Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Dr. Alexandre André Nodari

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR – BIBLIOTECA DE
CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Comin, Clarissa Loyola

Isto (não) é um livro : desmolduramentos ficcionais na obra de
VeronicaStigger. / Clarissa Loyola Comin. – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
UniversidadeFederal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Alexandre André Nodari

1. Stigger, Veronica, 1973- Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira.
3. Literatura contemporânea. I. Nodari, Alexandre, 1983-. II. Título.

CDD – B869.34

ATA Nº1017

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia dois de setembro de dois mil e vinte às 14:00 horas, na sala vídeo-conferência, Rua General Carneiro, nº 460, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **CLARISSA LOYOLA COMIN**, intitulada: **Isto não é (só) um livro: desmolduramentos ficcionais na obra de Veronica Stigger**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ALEXANDRE ANDRE NODARI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LIGIA GONÇALVES DINIZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS), JOAO CAMILLO BARROS DE OLIVEIRA PENNA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO), RODRIGO TADEU GONÇALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), FÁBIO ROBERTO LUCAS Pós-Doc (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALEXANDRE ANDRE NODARI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora. **Onde se lê "Isto não é (só) um livro: desmolduramentos ficcionais na obra de Veronica Stigger", leia-se "Isto (não) é um livro: desmolduramentos ficcionais na obra de Veronica Stigger"**

CURITIBA, 02 de Setembro de 2020.

Assinatura Eletrônica

02/09/2020 17:55:04.0

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

02/09/2020 17:59:04.0

LIGIA GONÇALVES DINIZ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

Assinatura Eletrônica

04/09/2020 09:59:53.0

JOAO CAMILLO BARROS DE OLIVEIRA PENNA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica

02/09/2020 14:18:09.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/09/2020 17:54:05.0

FÁBIO ROBERTO LUCAS

Avaliador Interno Pós-Doc (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CLARISSA LOYOLA COMIN** intitulada: **Isto não é (só) um livro: desmolduramentos ficcionais na obra de Veronica Stigger**, sob orientação do Prof. Dr. ALEXANDRE ANDRE NODARI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 02 de Setembro de 2020.

Onde se lê "Isto não é (só) um livro: desmolduramentos ficcionais na obra de Veronica Stigger", leia-se "Isto (não) é um livro: desmolduramentos ficcionais na obra de Veronica Stigger"

Assinatura Eletrônica

02/09/2020 17:55:04.0

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

02/09/2020 17:59:04.0

LIGIA GONÇALVES DINIZ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

Assinatura Eletrônica

04/09/2020 09:59:53.0

JOAO CAMILLO BARROS DE OLIVEIRA PENNA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica

02/09/2020 14:18:09.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/09/2020 17:54:05.0

FÁBIO ROBERTO LUCAS

Avaliador Interno Pós-Doc (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Capes pela Bolsa de Estudos concedida, que me possibilitou a dedicação à execução deste trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Alexandre Nodari, pela orientação deste estudo e por acreditar nessa ideia a princípio tão megalomaniaca. Obrigada por todos os ensinamentos, dentro e fora da academia.

Aos amigos, os que passaram e chegaram, pelas conversas teóricas e pela partilha de uma vida.

À minha família, em especial minha mãe, por ter entendido todas as minhas ausências e silêncios nesses últimos anos. Sem o amor de vocês eu não teria chegado tão longe.

Ao Yuri, pela amizade, amor e incentivo durante todos esses anos. Você é o meu primeiro leitor.

DEDICATÓRIA

Às musas, todas, que de tantas mortes me salvaram.

Ao Yuri.

EPÍGRAFE

*“e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço
quando se vive sob a espécie de viagem o que importa não é a viagem mas o começo da”*

galáxias, fragmento I, Haroldo de Campos

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar a obra ficcional de Veronica Stigger a partir do conceito de *desmolduramentos ficcionais*. Para isso, em um primeiro momento, trabalharemos com a imagem do *desmolduramento*, explorando as aproximações deste vocábulo com o de *desenquadramento*, percorrendo momentos em que as manifestações artísticas, os fatos históricos e os adventos técnicos interligaram-se e proporcionaram novos modos de *ver* e *ler* o mundo. Em seguida, passamos às manifestações desse desmolduramento na produção stiggeriana, dividido nos seguintes aspectos: a) *desmonte* da encenação; b) *desaparição* dos personagens; c) *desaparição* do eu autoral; d) *desmolduramento* enunciativo. Nossa hipótese é a de que o desmolduramento está relacionado ao que Josefina Ludmer chamou de “literatura pós-autônoma”, ou seja, uma literatura em que as fronteiras entre realidade e ficção são borradas, levando à desautomatização da experiência de leitura. Partindo desta formulação especulativa, nos propomos a analisar quais são seus afetos e efeitos na escrita de Veronica Stigger, especialmente no que diz respeito ao esvaziamento dos paradigmas que regem o fazer literário, como os gêneros, os personagens, os narradores e os enredos.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Enunciação. Veronica Stigger. Desmolduramentos Ficcionais.

ABSTRACT

This study aims to analyze the fictional work of Veronica Stigger from the concept of fictional demoulding. For this, in a first moment, we will work with the demolding image, exploring the approximations of this word with that of disqualification, going through moments when artistic manifestations, historical facts and technical adventures interconnected and provided new ways of seeing and read the world. Then, we move on to the manifestations of this demoulding in Stigger's production, divided into the following aspects: a) dismantling of the staging; b) disappearance of the characters; c) disappearance of the authorial self; d) enunciative demoulding. Our hypothesis is that demoulding is related to what Josefina Ludmer called “post-autonomous literature”, that is, a literature in which the boundaries between reality and fiction are blurred, leading to the desautomatization of the reading experience. Starting from this speculative formulation, we propose to analyze what are its affects and effects in the writing of Veronica Stigger, especially with regard to the emptying of the paradigms that govern literary making, such as genres, characters, narrators and plots.

Keywords: Contemporary literature. Enunciation. Veronica Stigger. Fictional demoulding.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	20
Figura 2	78
Figura 3	79
Figura 4	79
Figura 5	80
Figura 6	81
Figura 7	82
Figura 8	123
Figura 9	143
Figura 10	144
Figura 11	156
Figura 12	156
Figura 13	157
Figura 14	157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – A NOÇÃO DE DESMOLDURAMENTO	12
1.1 A literatura <i>desviante</i> de Veronica Stigger	12
1.2 Uma escrita antropófaga	15
1.3 Das molduras desenquadradas	18
1.4 Pressupostos e histórico de uma Carta.....	22
1.5 Nos deslimites do texto	26
CAPÍTULO 2: O DESMOLDURAMENTO DOS GÊNEROS	30
2. Abertura	30
2.1 Subversão do discurso mítico.....	32
2.2 <i>Isidoro e Tristeza</i>	35
2.3 O mito desmoldurado	39
2.4 O DESMOLDURAMENTO DO DRAMA	41
2.4.1 A subversão da díade tragédia e comédia	41
2.5 O <i>happening</i> e a <i>performance</i>	43
2.6 No teatro: o trágico	48
2.7 O tragicômico: entre o mito e o ritual.....	51
2.8 O enunciado, esse anônimo singular	53
2.9 O espetáculo da linguagem	55
CAPÍTULO III – OPISANIE ŚWIATA, O DESROMANCE	59
3.1 O que é um romance ou do que um romance é capaz?	59
3.2 O romance, esse canibal.....	62
3.3 <i>Opisanie świata</i> e <i>Serafim Ponte Grande</i> : a subversão da forma romance	65
3.4 <i>Opisanie świata</i> : a descrição e a aventura	68
3.5 Os <i>ready-mades</i> I: personagens.....	73
3.6 Os <i>ready-mades</i> visuais e os enunciados sem dono	76
CAPÍTULO IV: A DESAPARIÇÃO DOS PERSONAGENS	84
4.1 O corpo do texto	84

4.2 O <i>happening</i>	86
4.3 <i>Performance</i> : o corpo em evidencia	90
4.4 Vestir a pele do texto	93
4.5 A rarefação dos corpos, a rarefação narrativa.....	95
4.6 Personagens aberrantes: tipos e esquemas	98
4.7 <i>Domitila</i>	102
4.8 <i>Os anões</i>	106
CAPÍTULO V: O DESMOLDURAMENTO DO EU AUTORAL	112
5.1 Autoficção como invenção de si	112
5. 2 A morte da autora	115
5.3 Veronica Stigger c'est moi	119
5.4 <i>A Imagem Verdadeira</i>	122
5.5 <i>Se eu fosse eu</i>	127
CAPÍTULO 6: O DESMOLDURAMENTO ENUNCIATIVO	132
6.1 A dessacralização da autoria	132
6.2 Narrar para não morrer	134
6. 3 Pressupostos da trilogia.....	138
6.4 Minha novela: fotodramas e ready-mades	142
6.4.1 Ready-made visual	147
6.5 Nenhum nome é verdade	150
6.6 <i>Delírio de damasco</i> : das pré-histórias à história	155
6.6.1 O <i>tout dire</i> e a autoria	159
6.6.2 Desmolduramento enunciativo e descontextualização	161
6.6.3 Pensando os tipos de discursos.....	164
6.7 Desleitura e voyeurismo auditivo.....	165
NÃO IMAGINA O QUE FICOU DE FORA	168
REFERÊNCIAS.....	172

INTRODUÇÃO

A ideia inicial para esta pesquisa partiu de um inquietamento diante do modo como a crítica literária brasileira costuma abordar obras – muitas vezes ditas “experimentais” ou “conceituais” – que não cabem em uma leitura sociologizante, as quais chamei, em um primeiro momento, de *literatura de invenção*¹. Geralmente observa-se dois procedimentos padrões. Primeiro, uma tentativa de encaixotamento e redução a esquemas rígidos, como arcaico vs. moderno e local vs. cosmopolita, que resultam em leituras frágeis, como a que Roberto Schwarz fez do poema *Pobre alimária*, de Oswald de Andrade². Segundo, e o mais corrente, é o silenciamento acerca destas obras, relegando-as ao esquecimento ou a um lugar secundário, o que reflete-se inclusive nos programas de disciplinas de muitos cursos de Letras e conteúdos ministrados nas escolas. Mesmo quando os autores de obras *experimentais* vêm à tona, é através de seus textos mais fáceis de enquadrar na decodificação “social como reflexo do ficcional” – penso aqui nos casos clássicos de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Buscando entender o motivo da profusão de obras com teor “histórico-realista” na literatura brasileira, Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional*, apontou para um *veto ao imaginário* que jaz na relação da nossa literatura com a tradição cronista portuguesa, mais afeita ao discurso historicizante³. Todavia, ao tentar escapar às leituras sociológicas, Costa Lima recai no equívoco que tenta evitar. Sua explicação para este veto calca-se em uma relação de *causa* e *consequência*, onde traços de ordem *extraliterária* – como o longo retrospecto histórico, as comparações entre as relações de Portugal e Brasil e Espanha e suas colônias – justificam a literatura brasileira ser mais afeita ao realismo social, devido à tradição das crônicas informativas, e a latino-americana, hispanofônica, mais afeita à fantasia, vide o realismo fantástico ter se consolidado nesses países e não por aqui. Tal leitura parece chegar ao mesmo lugar que

¹ A ideia inicial deste projeto era a de analisar um *corpus* extenso de textos em prosa que eu considerava representativos da acepção “literatura de invenção” e, a partir daí, criar um vocabulário crítico para pensar seus procedimentos linguísticos e narrativos. Dentre eles, figuravam: *Serafim Ponte Grande*, *Macunaíma*, *Parque industrial*, *Desabrigo*, *Grande sertão: veredas*, *A paixão segundo G.H.*, *Catatau*, *galáxias*, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, *Avalovara*, *Os anões* etc.

² Cf. SCHWARZ, Roberto. A Carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

³ Cf. COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

a de críticos como Antonio Candido e Roberto Schwarz, pois tende a tornar linear – *diacrônico* – o que, na verdade, é descontínuo e plural – *sincrônico*.

Para escapar de tais enroscos, poderíamos reformular o argumento de Costa Lima e pensar em um *sequestro do imaginário*, entendendo sequestro aqui como *recalque*, conforme a leitura que Haroldo de Campos fez do Barroco junto à historiografia literária brasileira⁴. Com isso, interessa-nos uma leitura crítica sincrônica e, assim, entender o silenciamento e o descaso para com obras que não se encaixam nas fórmulas diacrônicas e sociológicas.

Diante do *corpus* vasto com o qual havia me proposto a trabalhar, tive de fazer uma escolha. Uma vez que meu interesse por Veronica Stigger foi crescendo, e que me dei conta de que sua obra contemplava muitos dos procedimentos de *invenção* que vinha mapeando nos demais autores, decidi trabalhar estas questões em uma análise mais detida e apurada de sua escrita. A intuição inicial era a de que Stigger operava com o desmonte dos paradigmas tradicionais que nos auxiliam a ler ficção (enredo, personagens, narradores e os próprios gêneros), como abordados nos capítulos deste texto. A ideia do *desmolduramento enunciativo* veio após a leitura de *Delírio de damasco*, experimento poético radical em que frases ouvidas pela escritora transformam-se em discurso literário. Contudo, este encontra-se em seu grau zero enunciativo, uma vez que quaisquer marcações ou ancoragens de leitura, tais como enredo, personagem, diálogo, são apagadas.

O agenciamento de pontos de vista, movimento constante que caracteriza o desmolduramento, implica, em última instância, no agenciamento de modos de vida – considerando as perspectivas ficcionais como autênticas e não superficialmente como “contrário de verdade”. O jogo com as perspectivas narrativas manifesta-se em diversas obras ficcionais. Sem pretender localizar-lhe a “origem” – mesmo porque estas são múltiplas e diversas, bem longe de encerrarem-se exclusivamente em nosso restrito repertório ocidental –, ressaltam-se, na literatura brasileira, por exemplo, obras como *O Guesa errante*, *Serafim Ponte Grande*, *Desabrigo*, *Catatau*, *Galáxias*, contos de Samuel Rawett, Clarice Lispector e André Sant’Anna etc. A lista é longa e, de certo modo,

⁴ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

poder-se-ia afirmar que a escrita de Stigger dialoga – às vezes mais, às vezes menos explicitamente – com elas.

Além disso, a noção de desmolduramento serviu-se também de uma formulação especulativa instigante, feita por Josefina Ludmer, a de *literaturas pós-autônomas*. Nesse texto breve, ao refletir sobre a ficção latino-americana dos anos 2000, Ludmer aponta para seu caráter de “escritas ou literaturas pós-autônomas⁵”. Tal noção, caracterizada como uma “escritura do presente”, aponta para o apagamento dos limites entre ficção e realidade, imiscuindo-se as duas instâncias, e levando esses textos a “se coloca[rem] fora e dentro, como numa posição diaspórica; estão fora, mas presos a seu interior. É como se estivessem em êxodo”⁶. Assim, a desestabilização do próprio gênero literário torna-se um traço constitutivo dessas escritas e prevalece a ambivalência de serem ao mesmo tempo ficção e realidade. Ou seja, nas *literaturas pós-autônomas* estão em jogo novos modos de dizer *eu* na enunciação literária. O paradigma da ficção realista nos ensinou a distinguir os modelos de vozes narrativas, a reconhecer o discursodireto, a montar o cenário e a *mise-en-scène* através das descrições. Mas o que acontece quando essas molduras convencionais são suprimidas e nos encontramos diante de um *desmolduramento enunciativo*?

Para pensar essa indagação, nos valem, sobretudo no primeiro capítulo, de autores, artistas e procedimentos caros a Veronica Stigger, que trazem em sua feitura elementos capazes de elucidar a leitura de sua obra. Os dadaístas e os modernistas de 1922, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, são essenciais para aprofundar as discussões sobre autoria, propriedade e origem, por exemplo. Do mesmo modo, a evidência dos corpos e da *performance* nos textos de Stigger dialoga com os *happenings* de Flávio de Carvalho e as instalações de Helio Oiticica. A ideia do capítulo de abertura é delinear o percurso argumentativo da ideia de desmolduramento, passando pelos diferentes modos de ver e perceber o objeto estético – não apenas o literário mas também o ficcional – através do desmolduramento sem considerá-lo como mera abolição de qualquer moldura, ou seja, do contexto, mas sim um movimento no qual implicam-se texto e contexto.

⁵ LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 128.

⁶ *Ibid.*, p. 128.

Na sequência, analisaremos como se dão as diferentes manifestações do desmolduramento ficcional em textos de Veronica Stigger. Nos capítulos 2, 3 e 4 nos deteremos no desmolduramento dos gêneros literários – drama, tragédia e romance –, focando tanto na produção dramatúrgica da autora quanto em alguns contos de seu livro de estreia, *O trágico e outras comédias*, no qual o diálogo e a atualização dos gêneros evidenciam-se. No capítulo 4, dedicado ao seu primeiro romance, *Opisanie świata*, serão feitas aproximações entre a obra e a produção artística do modernismo brasileiro de 1922, tendo em vista a centralidade conferida ao protagonista, Bopp. Nossa hipótese é a de que se trata de um romance antropófago, tendo em vista os procedimentos dos quais se vale – dentre eles o *desmolduramento ficcional*, centrado no gênero romance – em sua realização.

No capítulo 5, nos deteremos no desmolduramento pelos quais seus personagens passam – aqui aparecem geralmente despedaçados ou mortos –, usando para tal contos exemplares, como “O anões” e “Domitila”. No capítulo 6, passamos à desapareição da voz narrativa e do eu autoral, uma manifestação do desmolduramento que encaminha-se para o final deste estudo, focado naquele de tipo enunciativo. O último capítulo tratará da trilogia da enunciação, que, a nosso ver, seria o paroxismo dos sucessivos desmolduramentos na obra de Veronica Stigger. Nessa trilogia inserem-se *Delírio de damasco*, *Minha novela* e *Nenhum nome é verdade*. Para isso, serão usadas noções como a de anonimidade e singularidade, emprestadas e reformuladas a partir das leituras de Jacques Derrida e Wolfgang Iser, bem como as de especularização e espetacularização.

Deste modo, nosso objetivo não é realizar uma leitura exaustiva da obra de Veronica Stigger. Interessa-nos, antes de mais nada, uma leitura transversal, na qual seja possível pensar nas diversas manifestações do desmolduramento ficcionais. Assim, com este modelo de leitura, espera-se contribuir para a compreensão dos procedimentos mobilizados pela literatura que chamamos *de invenção*. Se grande parte da crítica silencia ou apenas diminui estas escritas porque não são decodificáveis pelo modelo sociedade

→ literatura, acreditamos que este trabalho abre outras perspectivas

para os estudos literários, convidando-a para observar mais os procedimentos, isto é, o que acontece na artesanaria do texto que os torna inquietantes e desafiadores.

CAPÍTULO 1 – A NOÇÃO DE DESMOLDURAMENTO

1.1 A literatura *desviante* de Veronica Stigger

Em 2013, Veronica Stigger publicou *Opisanie świata*, que lhe rendeu diversos prêmios e o merecido reconhecimento junto ao cenário contemporâneo⁷. Em entrevista à ocasião do lançamento, quando indagada se escrever um romance não seria algo “conservador”, respondeu

[e]xiste melhor forma de transgredir a tradição do romance do que escrever um romance? O movimento fundamental da minha escrita, de texto a texto, e não apenas de livro a livro, foi sempre o de experimentação com as mais variadas formas literárias — por que deixaria justamente esta forma de fora? [...] Quis escrever um livro antigo, isto é, um livro moderno, isto é, um livro que embaralha as noções costumeiras de tempo e de história, tanto de história em geral quanto de história da literatura⁸.

Opisanie é um corolário de diversos experimentos literários que a autora vinha praticando desde a última década – o *ready-made* literário e o visual, o jogo entre realidade e ficção, a subversão dos gêneros etc. A tentativa de etiquetá-lo de acordo com as características engessadas que se usam para falar da produção contemporânea – “literatura exigente”, irônica, paródica, pastiche, homenagem – é falha, bem como a de encará-lo como “reescrita” da literatura de viagem praticada pelos modernistas de 1922. Na verdade, se há alguma *exigência* em sua escrita não é a de que o leitor detenha um arsenal teórico-cultural requintado para *compreendê-la*, mas sim a de que esteja disposto a *experimentá-la*.

De partida, o romance chama atenção pelo convite a um labirinto linguístico. *Opisanie świata* – “Descrição do mundo”, em português – é o título polonês de *As viagens de Marco Polo (Il Milione)*, no original). O título é pertinente, uma vez que os signos da viagem e do deslocamento funcionam como motivos no romance. Aliás,

⁷ Pela publicação, Veronica Stigger recebeu em 2013 o *Prêmio Machado de Assis* (romance), da Biblioteca Nacional, e, em 2014, o *Prêmio Açorianos de narrativa longa* e o prêmio da APCA (categoria melhor estreante acima de 40 anos).

⁸ STIGGER, Veronica. Um livro antigo e, por isso, uma obra bastante moderna. *Suplemento Pernambuco*, 2 out. 2013. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

descrição e descoberta caminham juntas. Em um recuo etimológico, chegamos à *descrição* como “para fora da escrita”. Nesse caso, ver para além da escrita é estar atento ao que não é simplesmente a letra do texto, mas, antes, ao que ele nos pede para suplementar. Deste modo, a descrição do mundo é também uma descoberta.

Para além desse romance, o gosto pelo experimento é recorrente na escrita de Stigger. Suas obras, de diferentes modos, estão sempre tensionando os limites dos gêneros literários. A este respeito, a autora afirmou:

[G]osto de trabalhar com a forma, desrespeitando propositalmente os limites dos gêneros. Atrai-me uma certa promiscuidade formal. Acho-a mais verdadeira quanto ao tempo em que vivemos. Para mim, em última instância, o trabalho do escritor deveria necessariamente passar por uma tentativa constante de colocar em questão – ou seja, de levar a seus extremos, e ultrapassá-los – não apenas os gêneros literários, mas a própria ideia de literatura.⁹

Na poética de Stigger está em questão uma *práxis* literária, cujo interesse é um *fazer-pensar* simultâneo. Em todas as suas publicações evidencia-se uma versatilidade sensível não apenas no manejo dos gêneros, mas também em seus projetos de livro¹⁰. Segundo a autora, “um livro não se resume ao texto. Costumo pensá-lo como um todo. Quando o estou escrevendo, já vou imaginando a forma que darei a ele, a organização interna dos textos, o tipo de papel, a capa, se terá ilustrações, que ilustrações etc.”¹¹.

Como as declarações da própria autora sugerem, o *desvio* das convenções literárias coloca-se como programática poética em suas obras. Seguindo essa constatação é que esta tese buscará entender como se manifesta o *desviante* da obra de Stigger. Nossa hipótese é a de que tal aspecto deflagra-se na *desmetrificação* de sua

⁹ STIGGER, Veronica. Entrevista. *Revista Garupa*. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-zero/pagina/entrevista/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

¹⁰ Como observou Haroldo de Campos, Oswald de Andrade também pensava o livro como projeto. O interesse expressa-se em seus dois volumes de poesia, *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, nos quais a parceria com Tarsila do Amaral e as ilustrações do próprio Oswald exaltam a interface entre poesia e artes plásticas.

¹¹ DUSI, João Lucas. A favor do contra. Entrevista com Veronica Stigger. *Cândido*, Curitiba, 6 jul. 2017. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/favor-do-contra>. Acesso em: 18 ago. 2019. Nesse sentido, é importante reforçar a relação da autora com as artes plásticas, advinda de suas pesquisas acadêmicas e curadorias, onde nota-se o interesse pelas vanguardas modernistas europeias e brasileiras. Em sua tese de doutoramento, estudou as relações entre arte, mito e rito em Malevich, Mondrian, Schwitters e Duchamp. Posteriormente, escreveu sobre Flávio de Carvalho e Helio Oiticica, além de ter sido curadora de exposições de fotografias e artes plásticas.

escrita, na qual os fios condutores narrativos estão constantemente *desfiando-se* ao mesmo tempo em que precisam ser refeitos a cada leitura. A este movimento daremos o nome de *desmolduramento*, que servirá como conceito guarda-chuva para analisarmos suas diversas manifestações. O vocábulo remete às artes plásticas e sua formulação deve bastante à observação deste procedimento na pintura – a saber, o gradativo retrabalho (e, às vezes, abandono) do uso das molduras. Acreditamos que, de modo análogo, a literatura também opera com molduras, como a dos gêneros literários e narrativos, a da autoria, a das vozes narrativas, a dos personagens e, por fim, como veremos mais adiante, a do próprio discurso, sendo este o último nível de emolduramento ficcional.

Embora o prefixo *des* sinalize supressão, o uso que faremos dele não será somente para indicar rupturas, mas sim para mostrar a oscilação e o trânsito entre a moldura e o fundo, pois nossa hipótese é a de que o desmolduramento representa a incorporação dos limites que desenham e parecem conter. Como exemplo, citamos mais uma vez *Opisanie świata*, este *desromance*, que não abre mão de algumas especificidades do gênero e suas respectivas molduras – enredo, narrador e personagens – , mas opera com uma negociação entre a preponderância de cada uma delas. Em alguns momentos, é a moldura dos enunciados visuais que prevalece, em outros, será a da caracterização espacial. Sobre a incorporação dos limites, *Opisanie*, ao invés de abolir a categoria “protagonistas”, irá mantê-los isentos de densidade psicológica cara ao gênero. Assim, para concluir os exemplos, se o romance foi caracterizado por Bakhtin e Lukács como a forma da completude, em *Opisanie* temos o questionamento e, consequentemente, o tensionamento dos limites dessa completude que, mostrando-se frágil, revela sua faceta fragmentária, como sugere o final do próprio romance.

Para além do conceito de desmolduramento, o prefixo *des* será explorado a partir de alguns vocábulos (desmonte, destruição, despedaçamento) e nos auxiliará a entender como se manifesta esse desfazer e refazer-se de sentidos através dos próprios enunciados. Reiteramos, novamente, que o *des* não será encarado em chave negativa. Não se trata de pensar uma *literatura que está morrendo*, como certa crítica convencionou alardear nas últimas décadas¹². Aliás, se há alguma verdade nesta

¹² Cf. COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2009, p. 24. Neste breve volume o teórico esmiúça a questão a partir de um recuo histórico e seu reposicionamento no contexto da crítica literária atual. Em certa passagem, assinala Compagnon: “um ‘Adeus à literatura’ se publica a cada temporada”. No trecho entre aspas, ele faz menção direta à

assertiva é o uso do gerúndio. Na obra de Veronica Stigger algo está sempre morrendo, verdade, mas para dar corpo a outros *afetos* e *efeitos*, para tornar-se outra *coisa* (objeto e causa). É desta experiência que vamos tratar.

1.2 Uma escrita antropófaga

O leitor mais atento já deve ter percebido as similaridades entre a escrita de Oswald de Andrade e Veronica Stigger. Em suas poéticas, flagra-se o interesse em subverter os paradigmas que emolduram a experiência literária – as divisões estanques entre real e ficcional, autor e narrador, vida e obra, assim como a premência da autoria, enredo, personagens, coerência diegética etc. No que diz respeito à subversão da noção de autoria e sobreposição de história e ficção, o *Pau Brasil* de Oswald vai executá-la de modo lapidar. Detemo-nos especialmente no primeiro poema da seção “História do Brasil”, “Pero Vaz Caminha”, escrito a partir de trechos da “carta do achamento”.

O poema assemelha-se a um *ready-made* literário. Dividido em quatro segmentos – *a descoberta, os selvagens, primeiro chá e as meninas da gare* –, o gesto autoral é percebido em dois movimentos: o primeiro, de desmolduramento, que se dá na conversão da carta original (lida como prosa) fragmentada em poemas; o segundo, de remolduramento, evidencia-se no processo de seleção e justaposição dos trechos, emoldurados com um título. Deste modo, para além do fato de os poemas serem publicados em um livro de poesia – sendo esta a primeira e mais evidente moldura –, é a legendagem que permite um novo entendimento dos trechos da Carta e causam estranhamento ao leitor. No mais conhecido deles, *as meninas da gare*, vê-se o confronto entre o conteúdo – a percepção eurocêntrica da nudez como algo constrangedor – e o título, mais desbocado, pois pode-se ler “as meninas da gare” como um eufemismo para “prostitutas”, que denuncia o suposto puritanismo do olhar europeu ao devolvê-lo como realmente é, daqueles que tomaram essas mulheres como suas propriedades sexuais.

Em *Opisanie świata*, Stigger usa procedimentos semelhantes, embora menos ostensivos que nessa seção de *Pau Brasil*. O romance presta homenagem aos principais

obra de William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe – Xxe siècle*. Paris: Minuit, 2005.

atores do primeiro momento do modernismo brasileiro, como se vê na escolha dos nomes de várias personagens brasileiras – Bopp, senhor e senhora Andrade, dona Oliva –, bem como outras, estrangeiras – Opalka, Curto Chivito e Hans¹³. Além da dimensão nominal, a autora serve-se também da prática dos *ready-mades* visuais, que conformam-se na inserção de fotografias e cartões postais ao longo da narrativa, fazendo-a dialogar com o texto e expandir suas possibilidades de leitura e significação. Para além disso, há o remolduramento de uma famosa cena de *Serafim Ponte Grande* – a aparição da mítica embarcação *El Durazno* – como se fosse um ready-made literário, pois conta com algumas alterações: nela, autor e obra co-fundem-se, pois Oswald encontra-se com um trecho de sua escrita. Após uma festa no convés, o senhor Andrade reconhece um outro navio que passa ao lado deles, o *El Durazno*. Nas palavras de Stigger:

Sua aparição é uma das tantas evocações e citações literais que faço ao modernismo brasileiro. [...] Roubei *El Durazno* de *Serafim Ponte Grande* e o trouxe para o *Opisanie świata*. *El Durazno* é o navio que aparece no capítulo final de *Serafim Ponte Grande* (romance de Oswald de Andrade), que se intitula “Os antropófagos”¹⁴.

A irmandade com a poética do roubo oswaldiana é sensível em outra obra da autora, *Delírio de damasco*. Trata-se de um compilado de frases colhidas de ouvido por Veronica Stigger. Na epígrafe – uma frase extraída do primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande* – lê-se: “A gente escreve o que ouve, nunca o que houve”¹⁵. A citação é notória porque indica o encontro entre duas ideias caras à poética de Oswald e Stigger que dão conta do que estamos chamando de desmolduramento. São elas: i) o embaralhamento dos polos real e ficcional; ii) a aposta de que “a poesia existe nos fatos”, ou seja, tudo pode converter-se em matéria ficcional, inclusive os pedaços de conversas. Deste modo, é como se *Delírio de damasco* e *Pau Brasil* tratassem em termos literários de um dos corolários da Antropofagia oswaldiana – “só me interessa o que não é meu”. A formulação aponta para um dos aspectos a serem observados neste estudo, que é a negociação dos significantes na obra de Veronica Stigger entre os

¹³ Como veremos de modo mais detalhado no capítulo destinado ao romance, não apenas os nomes, mas também a caracterização das personagens remete a seus correspondentes históricos – Raul Bopp, Oswald e Tarsila, Olívia Penteadó, Roman Opalka, Kurt Schwitters e Hans Arp.

¹⁴ Stigger, Veronica Antonine. Life is but a dream: navios fantasmas e comunidades incomuns em *Opisanie świata*. *Letras de Hoje*, v. 53, n. 4 out./dez. 2018, p. 473. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/lh/v53n4/0101-3335-letas-53-04-0469.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2020.

¹⁵ STIGGER, Veronica. *Delírio de damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012, p. 5.

leitores e a autora, o que pode ser traduzido como: no mesmo enunciado implicam-se tanto quem enuncia quanto aquilo que é enunciado.

Há, ainda, outros aspectos que interseccionam as escritas de Oswald e Stigger, como os personagens planos e de corpos plásticos, os enredos rarefeitos e *nonsenses*, os narradores cruéis e sarcásticos, a subversão dos gêneros linguísticos e narrativos, o trânsito entre a literatura e outras linguagens etc.¹⁶. O uso dessas estratégias, juntamente com as que expomos acima, apontam para um mesmo procedimento, que parece ser o de desestabilizar e embaralhar os paradigmas que convencionam a experiência literária, isto é, o que chamamos aqui de desmolduramento. Esta desestabilização pretende não só questionar os limites das convenções narrativas, mas, também, trazer o leitor à boca de cena.

Evidentemente, Oswald e Stigger não são os primeiros a fazê-lo, no entanto interessa-nos pensar *como* isso acontece em suas obras. É na rarefação ou ausência de certas molduras que o leitor percebe a cisão do “pacto de leitura” convencional em subpactos, uma vez que os elementos (gêneros literários e textuais, enredos, personagens) dessas obras já vêm esvaziados e recombinaos. A questão que se coloca é: como devem ser lidos? Tanto em Stigger quanto em Oswald há programáticas, isto é, modos de entrar no texto e caminhos para lê-los, mas é como se estes programas viessem em diversas versões – não apenas um manual de instruções, mas vários. Além disso, é como se devêssemos suspeitar da fidedignidade destes manuais, pois, no limite, estão todos falsificados, adulterados, ou seja, desmoldurados. Nossa hipótese é a de que tais recursos têm a ver com o desmolduramento que vamos desenhar na leitura das obras. Para isso, um breve recuo faz-se necessário a fim de reconstruir o raciocínio do qual nos servimos para o entendimento desta noção.

¹⁶ Quanto à plasticidade dos corpos, destaca-se em Serafim Ponte Grande as passagens em que os personagens passam por situações atípicas, como Pinto Calçudo, que é “expulso” do romance pelo narrador, como em um desenho animado; movimento similar acontece nos contos de *O trágico e outras comédias* e *Gran Cabaret Demenzial*, em que os corpos são mutilados, compactados e assassinados com inquietante naturalidade, sem maiores explicações ao leitor. Quanto ao trânsito entre outras linguagens, há de se considerar a transposição de procedimentos cinematográficos para a literatura na obra de Oswald de Andrade, como apontaram Haroldo de Campos e Décio Pignatari, bem como o interesse de Stigger pela dramaturgia, vide “Pat e Mog”, “Mancha” e “Izidoro e Tristeza”, ou, ainda, sua incursão na escrita de roteiros em “Curta-metragem I” e “Curta-metragem II”. Sobre o trânsito pelos gêneros, temos *Serafim Ponte Grande* (o “não-livro”) como uma experiência ousada de confluência de vários gêneros textuais e literários em um só volume, assim como *Os anões*, de Stigger, cuja catalogação indica um livro de contos, mas na verdade há uma mescla de contos, roteiros, anúncios de jornal, bilhete, documentos etc.

1.3 Das molduras desenquadradas

Em “As bordas”, Lorenzo Mammi divide a história da arte em três momentos no que diz respeito ao uso das molduras, buscando compreender as mudanças nas relações entre a tela e o seu entorno. Antes do Renascimento, a obra não é vista como objeto de arte e seu valor é conferido segundo a qualidade e quantidade de trabalho empenhado na sua realização. Já no Renascimento há uma mudança essencial, a saber, o estatuto de intelectuais que os artistas passam a reivindicar para si, dividindo o ofício artístico em duas dimensões, artesanal e intelectual, tornando o objeto de arte *ambíguo*. Segundo o autor, é nesse contexto que as molduras e os pedestais consolidam-se e tornam-se uma solução para a ambiguidade, pois passam a ser os anteparos que mediam a experiência estética, definindo como o espectador deveria ver as obras (a qual distância, em qual altura etc.).

É com o Impressionismo que as molduras sofrem um abalo e começam a perder a importância de outrora. Uma de suas motivações é institucional. Os pintores impressionistas, banidos dos salões oficiais de exposições, passam a se organizar nos salões dos rejeitados (*salons des refusés*), cujo caráter anárquico evidencia-se em aspectos como a abolição das molduras – ou o uso de molduras menos nobres, feitas de papel machê, por exemplo – e das legendas, também responsáveis pela leitura que os espectadores faziam das telas. Esses salões marginalizados abrigam simultaneamente as obras recusadas, porque não se encaixavam na métrica e nas molduras exigidas pelos críticos convencionais, e seus autores, estes também passando a ocupar um lugar marginal em um contexto em que os objetos de arte (sua feitura e difusão) são incorporados à uma lógica capitalista e mercadológica.

Além disso, o questionamento das bordas limitantes e o interesse para o que está além delas manifestam-se no nível temático, pois os tipos e situações marginais – como as prostitutas, os mendigos, os bares, os becos mal iluminados – passam a ser temas recorrentes nas obras do período. Neste movimento, que é tanto ético quanto estético, acontece o deslocamento de um questionamento que norteava o entendimento da arte até então – “isso é belo?” – para “isso é arte?”. Apesar de experiências *sui generis* como os painéis de Monet, suas *Nymphéas*, em que as extensões das telas e a ausência de moldura chamam atenção, os impressionistas ainda preocupam-se com a linearidade e a

planificação da experiência que se desenrola sobre o quadro. É com o Cubismo e o Dadaísmo que o salto conceitual diante da problemática das molduras acontece e torna indissociável a forma de seu conteúdo.

As desestabilizações das molduras são perceptíveis em diversas realizações estéticas deste período. Para além das artes plásticas, a fotografia e o cinema também deflagram a fragilidade das molduras e seus supostos limites. O forte teor narrativo das fotografias fantasmáticas de Charles Marville, responsável pelas célebres imagens de Paris durante as reformas haussmannianas, pode ser atribuído ao jogo de cena posto entre o espectador e a curiosidade sugerida pelo espaço que encontra-se fora dos enquadramentos. Do mesmo modo, um dos filmes mais conhecidos dos irmãos Lumière, *A chegada do trem na estação*, causou comoção em suas primeiras exibições porque apostava na ruptura dos limites impostos pela tela.

Nesse enlace entre problemáticas estéticas e inovações técnicas, o Futurismo é o primeiro movimento a propor algo inovador. Servindo-se de procedimentos relacionados à fotografia e ao cinema, seus realizadores apostam no intercâmbio entre linguagens. Neste contexto, a colagem é uma das realizações mais interessantes. Nelas, vemos como diferentes molduras são recombinadas – geralmente são compostas por elementos díspares, como pedregulhos, recortes de jornais, fotografias etc. –, uma vez que os contextos de partida desses materiais não são apagados, mas sim dispostos de tal modo que cabe ao espectador agenciá-los. Na colagem, a obra é desierarquizada, pois seus elementos estão dispostos de modo estocástico; além disso, cada visualização irá atualizá-la e atribuir-lhe uma nova leitura. A este respeito, e sobre a noção de autoria, Marjorie Perloff afirma:

Na colagem, a hierarquia cede lugar à parataxe – *um ângulo é tão importante quanto qualquer outro*. O que significa que não existe mais um sistema de ordenação central; aquela presença, como coloca Rosalind Krauss, é substituída pelo discurso, um *discurso fundado numa origem soterrada* [...] a colagem inevitavelmente corrói a autoridade do eu individual, a *assinatura* do poeta ou do pintor¹⁷.

Nesse sentido, cabe recuperar as experiências de colagem em alguns poemas de Marinetti. Para Perloff, “Zang Tumb Tuuum”, por exemplo, é um dos primeiros

¹⁷ Cf. PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 2018, p. 144-145.

experimentos de “colagem verbal”, pois nesse trabalho a mescla de diferentes sentidos (visão, audição) constrói uma unidade de efeito e serve-se da linguagem na medida em que esta desautomatiza a leitura tradicional¹⁸. O jogo com as onomatopeias, por exemplo, propicia uma nova experiência estética. Afinal, se nas artes plásticas a colagem passa pelo uso de materiais espúrios – pedregulhos, pedaços de tecido –, no poema de Marinetti os *resíduos verbais* residem nas onomatopeias.

Figura 1



Fonte: MARINETTI, Filippo Tommaso. Zang Tumb Tuum. In: *Opere di F.T. Marinetti*, v. 2. Roma: Mondadori, 1968. Edizioni Futuriste de “Poesia”, 1914.

Nesse caso, o desmolduramento flagra-se através de alguns aspectos¹⁹. O primeiro é a oposição à “moldura” parnasiana, isto é, o soneto modelar, com suas rimas e métricas fixadas. Ao negá-lo, o poema de Marinetti investe em um movimento simultâneo de *desinflacionamento* de suas *submolduras* (a métrica, as rimas, as escolha de vocábulos raros etc.) e de *inflacionamento* de outras molduras, a das figuras de linguagem (o uso das onomatopeias) e a da disposição espacial dos elementos gráficos

¹⁸Ibid.

¹⁹Todavia, convém esclarecer que, a despeito das subversões propostas, seu autor ainda demanda que o texto seja lido como um poema, demonstrando, novamente, que o desmolduramento não implica a simples supressão da moldura (nesse caso, a do gênero literário), mas o tensionamento e questionamento de seus limites.

no branco da página, escapando às estrofes alinhadas à esquerda dos sonetos. Deste modo, a leitura de um poema como este solicita ao leitor o agenciamento dessas molduras, inclusive da relativa à “expectativa” diante do poema.

Das colagens para os *ready-mades* dadás é um passo. Apesar das semelhanças entre ambos, é o *ready-made* que finalmente extrapola a moldura. *Roda de bicicleta*, de 1913, é o primeiro *ready-made* de Marcel Duchamp. A obra, minimalista em seus elementos, é composta de um banco sobre o qual está encaixada uma roda de bicicleta. Ao deslocar roda e banco de seus contextos usuais e lançá-los em uma conformação atípica – a roda, de cabeça para baixo, inserida no meio de um banco – o artista põe em questão o que pode ou não ser matéria-prima artística (para além dos pincéis, tintas e telas), o que leva o espectador a questionar inclusive a utilidade da própria arte: “Duchamp torna a roda de bicicleta e o banco inúteis, mas não mais nem menos inúteis que do que a arte é inútil. Ele os converte em coisas que estão ali para ser olhadas”²⁰. É nesse contexto que o questionamento acerca do belo cede espaço para o questionamento da definição de obra arte. Isso é visto no deslocamento da noção mesma de *obra*, pois ao mesmo tempo em que não obedece aos requisitos demandados para a “arte de museu”, ela não deixa de ocupar esse espaço²¹.

Com os *ready-mades*, outra *moldura* passa a ser contestada, a da autoria, aquela altura ainda ligada à ideia de *originalidade*. O uso de objetos já fabricados põe em xeque o mito do gênio criativo, pois seu uso desestabiliza o lugar do artista, que deixa de ser aquele que faz com as próprias mãos e passa ser quem age no nível do *gesto* (a escolha do objeto e de como será apresentado, o título da obra, a assinatura etc.). Novamente, esses experimentos mostram que o desmolduramento não é apenas a eliminação das molduras (no caso dos *ready-mades*, a moldura da autoria e do espaço de exposição, por exemplo), mas sim uma retirada por adição, pois nesse movimento de subversão do que se entende por gênio autoral e espaço de contemplação da obra os limites até então impostos pela tradição clássica são incorporados – afinal, Duchamp permite que os *ready-mades* estejam em museus e galerias, bem como, mesmo que através de um pseudônimo, permite-se associar à autoria da obra – e transparecem essa

²⁰ SYLVESTER, David. Picasso e Duchamp. In: SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 470.

²¹ As aproximações entre esse procedimento e os *ready-mades* literários de Veronica Stigger serão exploradas nos capítulos seguintes.

disputa e negociação dos significantes para dentro do próprio objeto de arte²². Voltando à literatura da qual estamos tratando, e traçando um paralelo entre ela e os *ready-mades* de Duchamp, o que está em questão em *Pau Brasil* é a autoria como *gesto*, entendendo-o nos termos estabelecidos por Giorgio Agamben²³. É este gesto o responsável pelo agenciamento das molduras e, conseqüentemente, das perspectivas de leitura.

1.4 Pressupostos e histórico de uma Carta

Décio Pignatari chamou a poesia de Oswald de Andrade de “poesia *ready-made*”²⁴. O uso de textos já “ditos” adquire uma coloração especial em *Pau Brasil*, onde duas questões estético-literárias se sobressaem – a noção de autoria e os limites da própria literatura – e suscitam os seguintes questionamentos: i) de quem é a autoria dos poemas?; ii) pode-se chamar *poema* algo tão distante dos paradigmas poéticos (rimas, eu lírico confessional, métrica)? Com relação à autoria, o retorno às origens encenado em *Pau Brasil*, para além das discussões acerca do caráter nacional, revela antes de mais nada uma recusa à univocidade da História “oficial” e o intento de lê-la a contrapelo. Dessacralizando esta versão dos fatos, coloca-se um outro ponto de vista para o mesmo episódio, gerando outros efeitos – o mais patente deles é o humorístico.

O objetivo de Oswald certamente não era apenas o de reescrever a carta de Pero Vaz, como Pierre Ménard queria fazer com *D. Quixote*. Porém, mesmo que fosse, a exemplo do personagem borgeano, a empreitada não se efetivaria. O texto funciona a

²² Outra realização importante de Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, confronta simultaneamente a História da Arte e o entendimento de autoria. Neste caso, a subversão do cânone é gerada por dois *gestos*, um escrito e outro iconográfico – a inserção do bigode na Mona Lisa de Da Vinci, em uma versão “falsificada” da tela, e da sigla escrita no rodapé –, sem deixar de lado dois questionamentos subjetivos: isso *ainda* é arte? Se sim, por quê?

²³ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

²⁴ O uso desse discurso alheio em específico leva-nos ao segundo questionamento: isso ainda é literatura? Essa escolha dá-se como provocação, uma vez que põe em xeque a autoria e, conseqüentemente, a propriedade intelectual. Desse modo, Oswald contesta o discurso dos dominadores em dois sentidos, tanto a História (a versão “oficial” de que o Brasil foi “descoberto”) quanto a Estética (ao fazer da carta poema, está indo contra o receituário parnasiano da época). Neste contexto, podemos dizer que o uso do “discurso alheio” é feito de modo revolucionário, como parte de uma programática que irá delinear-se em seu manifesto homônimo, publicado no mesmo ano em que redige *Pau Brasil*. Mas fato é que o uso do “discurso alheio” difundiu-se durante o século XX e, de certo modo, chegou a um patamar em que não é mais visto com o mesmo fito combativo. É nessa toada que se inscreve a poética de Stigger, que, apesar de lançar mão do mesmo procedimento, o faz motivada por uma surpreendente alegria anárquica.

partir de seu contexto e, nos dois casos, esse é um dos fatores mais relevantes para imprimir diferença ao que poderia soar como mera repetição. Em *Limited Inc.*, Jacques Derrida nos diz que qualquer signo é passível de citação, minimizando assim a ânsia pela identificação da origem ou originalidade em um dado texto²⁵. Tratando mais especificamente da escrita, o filósofo aponta para a *iterabilidade* como pressuposto desta, afirmação que nos remete novamente à constatação de Perloff sobre as colagens enquanto “discurso fundado em uma origem soterrada”²⁶.

Movimento semelhante está em questão em *Pau Brasil*, onde o discurso da Carta também sofre esse processo de esvaziamento e questionamento autoral. Estes questionamentos não restringem-se apenas à Estética, pois questionar o lugar da Arte implica em repensar o lugar que esta tem, em potência ou em concreto, na própria vida. Marcel Duchamp, cuja aproximação com Mallarmé foi amplamente discutida por Octavio Paz, demonstra solidariedade ao projeto estético do poeta francês, que também punha em questão os limites da poesia em seu “Lance de dados”. O elemento do acaso aparece em diversos momentos da produção duchampiana. Nas palavras de Augusto de Campos, que lê a produção do artista no composto hifenizado vida-obra:

mais do q uma aproximação direta entre essas obras a vida-obra de duchamp q me parece cumprir todo um desígnio mallarmaico sem presumir do futuro o que sairá daqui: nada ou quase uma arte um projeto global nos limites extremos entre arte e não-arte²⁷.

O interesse de Oswald de Andrade por questões envolvendo autoria e originalidade não é apenas de ordem estética, mas também filosófica. Pensamos aqui em sua noção de Antropofagia, que apesar de ainda não haver sido cunhada à época de *Pau Brasil*, manifesta-se embrionariamente. Sabe-se que o conceito foi formulado com base nos relatos de rituais antropófagos, nos quais, após a batalha, o inimigo vencido tinha partes de seu corpo devoradas pelos vencedores junto a uma cerimônia ritualizada. A devoração, neste caso, visava absorver as qualidades do inimigo valoroso.

²⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. “Limited Inc a b c ...” In: DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990.

²⁶ Nesse sentido, o Dadaísmo põe em questão não apenas o deslocamento dos objetos, mas também a noção de propriedade intelectual, uma vez que em *Roda de bicicleta*, por exemplo, temos dois objetos manufaturados que nos chegam prontos (o banco e a roda), o que vai contra a ideia corrente de que uma obra de arte plástica é fruto da manipulação de uma matéria-prima em estado bruto (o mármore, a argila) e que, assim, o artista cria uma obra *original*.

²⁷ Cf. CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Reduchamp*. São Paulo: Annablume, 2009.

As interpretações mais recorrentes da antropofagia costumam lê-la simplificadamente, reduzindo-a a “incorporar para si o que há de interessante no Outro”, o que, no limite, levar-nos-ia ao absurdo de dizer que toda obra estética parte de um movimento antropófago. Uma vez que estamos tratando de questões ligadas à origem e autoria, trazemos uma releitura mais afim ao nosso objetivo. Alexandre Nodari, relendo a antropofagia oswaldiana, recorre aos estudos antropológicos de Eduardo Viveiros de Castro sobre rituais Tupinambás para reformulá-la. Para Viveiros de Castro, o que se devorava do inimigo era a relação deste com o devorador, ou seja, a condição mesma de inimigo. A partir daí Nodari conclui que a antropofagia

não é um modelo primitivo (e intuitivo) de identificação com o outro, de modo que ele possa partilhar a mesma substância do eu – antes, é uma desidentificação completa de si, a incorporação *apenas* de um ponto de vista (ou, mais precisamente, de uma posição relacional) que é do inimigo, isto é, que nega aquele que incorpora. Aqui não há como haver totalidade ou acumulação; pelo contrário, o que a antropofagia permite é ver a “incompletude ontológica essencial”²⁸.

Assim, se o que está em questão são pontos de vista, ou seja, os lugares de enunciação discursiva, já não faz sentido pensar em termos como *origem*, *original*, *proprietário* e *propriedade*. Nesta leitura, pode-se entender a Antropofagia como desfecho para os embates que atravessam a produção cultural e intelectual em países vistos como subdesenvolvidos, colonizados ou periféricos, a saber, plágio *versus* originalidade, atraso *versus* vanguarda etc.

Dialogando com os pressupostos da Antropofagia, bem como tensionando os lugares de origem e autoria enquanto propriedade, retornemos a Pau Brasil, obra lapidar no que diz respeito ao tratamento literário dessas questões. Antes disso, convém agora fazermos um breve retrospecto histórico da Carta como documento, começando pela sua ampla divulgação, que teve início apenas em 1817, quando foi transcrita – e censurada nos trechos considerados mais “imorais” – pela primeira vez. A partir daí houve várias impressões, tornando público um documento jurídico-histórico que, ao contrário do que se poderia esperar, vinha adulterado, como o uso que Oswald faz dela em seus

²⁸NODARI, Alexandre. A única lei do mundo. In: CASTRO ROCHA, João Cezar; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011a, p. 455-483.

poemas²⁹. Além disso, o aspecto performático nela entrevisto – segundo Santiago ela simultaneamente cria o acontecimento da descoberta e valida a posse do rei – assemelha-se ao movimento performático da literatura, em que universos ficcionais estabelecem-se com suas próprias regras segundo pactos e acordos entre autor e leitor.

Em sua leitura, Silviano Santiago assinala como, aos olhos dos colonizadores e segundo seus pressupostos, os indígenas, em um modo de vista coletivista, parecem desprovidos materialmente, isto é, sem economia (*oikos*, propriedade, *nomos*, lei de distribuição), salvo pelas mulheres, que escapam aos demais comuns. Este dado indica que, na verdade, não se trata de *ausência de economia*, mas sim de uma *outra economia*. Operação semelhante parece ser efetuada pela literatura de Oswald e Veronica Stigger. No que diz respeito à noção de autoria, por exemplo, não é como se o conceito deixasse de existir por inteiro; se desmoldura, ou seja, se transforma em outros termos, em relação a outros aspectos e elementos relacionais que extrapolam a via de

→ →
mão única autor autoria obra.

Santiago reflete a respeito do lugar ocupado pela tripulação das caravelas, incluindo aí o próprio Caminha, que seria o de “suplemento de doação”, ou seja, o de um intermediário que serve como ponte entre as terras até então desconhecidas e coletivas e a posse do rei, validada pela lei e pelo clero. Nessa economia, o único jeito de o marinheiro converter-se em proprietário seria assumindo-se como corsário ou pirata e jamais enviando a carta. Com esta imagem, podemos pensar Oswald como um pirata em seu gesto de subversão da Carta – cujo objetivo era tornar uno o que até então era coletivo, no caso, a terra –, uma vez que age fora das regras (da lei) do jogo literário. Usando seus trechos como poemas, o poeta comporta-se como um saqueador, imbuído de restituir a dimensão coletiva da linguagem e de seus discursos aos leitores.

Além disso, nesse saque, Oswald, leitor de Freud, cria o *ato falho*. Isso porque em seus poemas faz Caminha dizer o que nunca disse. Apesar de serem feitos com trechos idênticos aos da carta, seu discurso está descontextualizado, isto é, em uma outra moldura. O simples fato de transpor enunciados da carta para um livro de poemas, formatando-os em versos, já dá a tônica do gesto saqueador e faz com que seja lido de um modo diferente, uma vez que está em outro feito.

²⁹ Reiterando o relevo dessas questões a Oswald e explicitando como encarava a noção de autoria, lê-se na introdução de *Serafim Ponte Grande*, sobre o próprio romance: “direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas...”.

A escolha de um texto fundacional intensifica o movimento de dessacralização da origem. Lidos assim, os poemas adquirem caráter *anônimo* e *anômico*; anônimos, pois o que se lê não é nem a Carta de Caminha nem um poema escrito por Oswald, e *anômicos* porque vetam o estabelecimento de qualquer autoria. Assim, há uma explosão de posicionalidades enunciativas, onde o leitor também pode se apossar do discurso alheio, eliminando a ideia de origem. Com isso, Oswald aponta para o caráter libertador da Antropofagia. Se não há autoria, resta apenas a posse desses lugares de enunciação, intercambiáveis, “singulares e anônimos”³⁰. A posição de singularidade e anonimidade entrevê-se na própria carta, que ao mesmo tempo que tem um destinatário específico – o rei – converte-se, posteriormente, em documento histórico e literário, passível de acesso a qualquer um. Assim, tanto na carta quanto nos poemas teríamos a simultaneidade da figura do leitor singular, que a cada leitura atualiza o significante lido, e do leitor anônimo, porque esse lugar de atualização pode ser ocupado por qualquer um que se disponha a ler.

1.5 Nos deslimites do texto

Para finalizar este capítulo, fiquemos com uma última exposição que dialoga com a ideia de desmolduramento que será desenvolvida nas análises dos textos stiggerianos. Em “Teoria do não-objeto”, Ferreira Gullar afirma que o “não-objeto” aponta para o esvaziamento da categoria *objetos de arte* em nome de um novo entendimento destes enquanto “objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade”³¹. Gullar afirma que desde os impressionistas há um desejo de eliminação do objeto, uma vez que para eles a materialidade da obra – a tela em branco, as cores, as formas – sobrepõe-se à pura figuração. Nessa esteira, os vanguardistas dos anos 1920 potencializam o gesto de depuração – visível no trabalho de Piet Mondrian, que “limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço

³⁰Cf. SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, SILVIANO. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

³¹GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: GULLAR, Ferreira. *Experiência neo-concreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco³² –, levado ao paroxismo na obra *Branco sobre branco* (1918), de Kazemir Malevich.

A tela em branco, preenchida por elementos que metaforizavam a realidade, e sua moldura tornam-se um lugar de questionamento. Se antes servia como um “meio- termo entre realidade e ficção”, nas mãos de Mondrian, Schwitters e Duchamp ela perdeu sentido. Apesar disso, no entendimento de Gullar, o embate contra a moldura foi infrutífero em muitos casos, pois a captura via nomenclatura institucionalizada – objeto de arte e alocamento nos espaços dos museus, como objetos em exposição – abateu inclusive os *ready-mades* duchampianos e as *Merzbau* schwitterianas. Há uma necessidade de romper a moldura e eliminar a base, alcançada na aproximação entre telas de Lygia Clark e esculturas de Amílcar de Castro. Todavia, a fim de não recair em generalizações, Gullar ensaia uma definição para a sua noção de não-objeto: “esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de *deslimite* como a intenção fundamental de seu aparecimento”³³.

Gullar entende o *deslimite* dos não-objetos como a abolição das molduras que levam à “pura aparência”, a uma “percepção sem resto”, tornando os limites apenas barreiras a serem desconsideradas. Em “Limitar o limite”, a partir de uma atenta leitura dos escritos oswaldianos sobre o conceito de antropofagia, Alexandre Nodari assinala uma possibilidade propositiva onde os limites são incorporados, e afirma que “a conversão do métrico em não métrico não seria um *ultrapassamento* dos limites, a *superação* de uma adversidade, uma saída pela transcendência, mas o acesso imanente a uma experiência desmetrificada”³⁴. Essa experiência seria a poesia, entendida não apenas como forma – o poema –, mas como fazer (*poiesis*).

A ficção literária, enquanto manifestação de uma *poiesis*, também passou por inflexões em seus limites e modos de ver, assim com as artes plásticas. Recuperando a imagem de Gullar, podemos encarar a tela em branco como análoga à folha em branco, preenchida com metáforas da realidade e emoldurada pelas convenções realistas da narrativa de ficção – narrador, eu-lírico, personagens, enredo. Nesse sentido, a virada

³²Ibid., p. 2.

³³Ibid., p. 5.

³⁴NODARI, Alexandre. *Limitar o limite: modos de subsistência*. São Paulo: n-1 edições, 2016, p. 15.

para o século XX e suas técnicas, notadamente a tipografia, propiciaram um ricodialogo com a literatura.

Até aqui, através dos exemplos literários e das artes plásticas analisados, vimos que o desmolduramento não quer suprimir as molduras para denunciar a *artificialidade* do que elas abrigam, posto que tal gesto, no limite, destituiria as obras de seu caráter artístico³⁵. O desmolduramento é a desautomatização do olhar habituado a ver a obra de fora para dentro, guiado pelo seu enquadramento; é, assim, um convite à inversão desse olhar, que altera seu caminho usual e passa a ser dentro para fora. Partindo do dentro, chama-se a atenção para a materialidade; se for uma tela, atenção para as cores e formas, se for um texto ficcional, para o uso da voz narrativa, a utilização de primeira ou terceira pessoa, ou para o uso de certas figuras de linguagem etc. Vemos, assim, que se trata do desinflacionamento em algumas molduras em nome da saturação de outras molduras que até então estavam opacas. Se pensarmos nos quadros de Kandinsky, Mondrian ou Paul Klee, por exemplo, as molduras continuam ali. O gesto autoral dá-se sobre a superfície plana, porém são as molduras das cores, dos traços e das formas que ganham destaque, enquanto as molduras da figuração e das proporções áureas perdem a potência.

Deste modo, trata-se do agenciamento simultâneo dessas molduras que, por sua vez, funcionam também como suportes para os pontos de vista que serão experimentados pelos espectadores. Hipoteticamente, alguém mais afeito ao figurativismo diante de uma composição de Kandinsky pode ver corpos e rostos, paisagens e cenários bucólicos, enquanto um espectador mais abstracionista pode estar interessado no equilíbrio das formas e em sua disposição ao longo do quadro. Assim também acontece na literatura que nos dispomos a analisar. Os primeiros contos de Stigger, em *O trágico e outras comédias*, chamam atenção pelo misto de retórica mítica e ambiência urbana, em que personagens pouco consistentes têm seus corpos despedaçados e mutilados sem razões aparentes. Nesses textos, é possível fazer uma leitura que preze pelo enredo – o que acontece, com quem e em que ordem –, mas também pelo *como* acontece – as figuras de linguagem usadas, a extensão dos parágrafos, o agenciamento das enunciações etc.

³⁵ Para dar um exemplo, o puro desmolduramento seria o equivalente à reiteração constante de que um romance é *apenas* ficção, oposto da realidade, mentira, impedindo a consolidação do próprio pacto de leitura.

Deleuze e Guattari, formulando o conceito de agenciamento coletivo de enunciação, pensaram que, nesses termos, a enunciação estaria livre da relação estreita entre emissor-receptor, descentrando-a do sujeito (a univocidade) e permitindo-lhe maior plurivocidade. De modo análogo, pode-se pensar o desmolduramento, que em seu movimento dinâmico – de sobreposição e deslocamentos das diversas molduras que compõem a experiência estética – permite uma interação mais ampla entre o artista, a obra, o mundo e espectador, em que há o agenciamento de diferentes pontos de vista dentro de uma mesma obra. Até aqui, demonstramos o percurso que nos levou à concepção do conceito de desmolduramento, bem como sua relação com artistas e procedimentos ligados às vanguardas europeia e brasileira. Na sequência, veremos de modo mais detido como manifesta-se o desmolduramento em algumas obras de Veronica Stigger e como comunicam-se com os pressupostos lançados até aqui.

CAPÍTULO 2: O DESMOLDURAMENTO DOS GÊNEROS

2. Abertura

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro. A. Artaud

No contexto brasileiro, talvez seja Oswald de Andrade quem radicaliza um gesto que se tornará recorrente na literatura do século XX: a subversão dos gêneros literários e textuais³⁶. A trajetória intelectual de Oswald está eivada de exemplos que comprovam sua postura mal comportada diante das convenções, desde sua inadequação ao ambiente acadêmico – vide as duas reprovações que sofreu ao pleitear vagas como professor de filosofia na Universidade de São Paulo, por não ter formação na área – até suas obras dramáticas e literárias, que ainda hoje não desfrutam do merecido reconhecimento junto ao “cânone” institucional.

Enquanto seus contemporâneos, como Mario de Andrade ou Raul Bopp, lidavam com a angústia da influência tentando encontrar-lhe um sentido, isto é, tentando compreendê-la e resolvê-la – lançando mão de um repaginamento do “caráter nacional” ou, ainda, revisitando o país e recuperando suas manifestações culturais em chave emocionada –, a escrita destoante de Oswald afastava-se da problemática do nacional e transformava o *tabu* da cópia e do plágio em seu *totem*, em seu lugar de máxima invenção. Isso acontece porque ele não estava interessado em conduzir seu leitor a um lugar de chegada, mas sim em desconstruir e reconstruir, incessantemente, os significantes em seus textos³⁷.

Ora, quando o poeta adota a programática da expropriação e a rasura dos “originais” e das “origens”, percebe-se claramente que não se trata de uma escrita que busca a “verdade”. Ela busca, ao contrário, articular múltiplos “pontos de vista”, ou,

³⁶ Outros nomes empreendem tarefa semelhante simultaneamente – embora sem a mesma concisão que o poeta brasileiro –, como James Joyce em seu *Ulisses*, que parodia e atualiza a *Odisseia*, Ezra Pound em seus *Cantos*, Kafka, que subverte a linguagem jurídica, Proust e a fusão entre o relato íntimo biográfico e a ficção em seu *Em busca do tempo perdido* etc. Na verdade, se quisermos recuar aos primórdios da forma romance, D. Quixote, visto por muitos crítico e teóricos como o inaugurador desta tradição, traz em sua concepção a paródia com o gênero das novelas de cavalaria.

³⁷ A aposta naquilo que virá, ou seja, em um futuro que se construiria desde o instante presente, está na base de suas utopias, como o matriarcado de Pindorama. Aqui, a utopia não é um futuro que nunca se concretizará; entendemo-la em sua acepção etimológica de *não-lugar*, ou seja, de lugar que está por ser inventado.

para dizer com Eduardo Viveiros de Castro, “perspectivas”. O antropólogo, arrematando suas considerações acerca do perspectivismo, diz: “Em suma: o etnocentrismo europeu consiste em negar que outros corpos tenham a mesma alma; o ameríndio, em duvidar que outras almas tenham o mesmo corpo”³⁸. De modo análogo,

pensando as questões literárias que aqui se colocam e transformando a alma em *Geist*, poderíamos traduzir o trecho da seguinte forma: uma visão eurocêntrica da literatura nega que as demais sejam providas de seu mesmo *Geist*; a literatura antropófaga, de Oswald e Stigger, duvida que esse *Geist* manifeste-se sempre na/da mesma fo(ô)rma.

Ao invés da máxima cartesiana “penso, logo existo”, a poética oswaldiana poderia ser sintetizada na formulação que propôs Eduardo Viveiros de Castro: “Existe, logo pensa instaura o pensamento imediatamente no elemento da alteridade e da relação, fazendo-o depender da realidade sensível do outro. [...] A disciplina [Antropologia] está em mudança não só porque o *logos* não é mais o que foi, mas porque o *anthropos* não será mais o que é.”³⁹. Assim, se é através da diversidade que

se articulam os pontos de vista, esses lugares – que são também corpos – estão em permanente reconfiguração. Nesse sentido, podemos chamar de desmolduramento o jogo indisciplinado que Oswald faz com os gêneros em suas obras – isto é, enquanto perspectivas, molduras através das quais o leitor recebe o texto literário. Cabe agora pontuar as particularidades deste gesto.

Décio Pignatari aponta para um movimento antropofágico na poesia de Oswald ao afirmar que ela é “a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações”⁴⁰. Sem deixar de levar em conta a forma do gênero lírico – afinal, são poemas o que lemos no *Primeiro caderno do aluno de poesia* –, Oswald subverte não apenas as convenções dessa forma como as expectativas que o leitor tem delas. A este respeito, Pignatari chama atenção para o antilirismo e o prosaísmo em seus poemas, despreocupados tanto das métricas quanto dos versos livres. Ou seja, uma poesia que apenas é. O que poderia parecer um mero dar de ombros à poética clássica na verdade é uma manifestação do

³⁸ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 2(2), 1996, p. 129.

³⁹ CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Transformação” na Antropologia, transformação da “Antropologia”. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 18(1), 2012, p. 168.

⁴⁰ A esta observação poderíamos somar o que diz Haroldo Campos sobre *Serafim Ponte Grande*: “é uma dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária”. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: um grande não-livro*. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990, p. 5.

que estamos chamando de desmolduramento, neste caso, tanto das molduras que encerram os gêneros literários – neste caso, a lírica –, quanto do gênero textual – o poema⁴¹.

2.1 Subversão do discurso mítico

Em *Pau Brasil*, Oswald parte de um documento *originário* – quase mítico – para efetuar uma leitura a contrapelo (via literatura) da historiografia convencional. Assim como Oswald, Stigger também recorre às “origens”, desta vez da enunciação, em suas primeiras obras – aos mitos. E o que essas escolhas têm a dizer sobre a poética dos dois autores? Sobre a natureza dos mitos, Lévi-Strauss constata neles um comportamento ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que abordam a(s) origem(ns), eles próprios advêm de outros mitos, através de vastas ramificações cujo princípio é irrastrável. Nas palavras do antropólogo: “todo mito é a um tempo primitivo em relação a si mesmo e derivado em relação a outros mitos; não se situa em uma língua e em uma cultura ou subcultura, mas no ponto de articulação destas com outras línguas e outras culturas”⁴².

Ou seja, a localização neste entrelugar discursivo em relação à autoria e à autenticidade é um ponto de contato entre a retórica mítica e o que propunham Oswald em *Pau Brasil* e Stigger em seus primeiros contos.

Embora a literatura não fosse objeto de estudo para Lévi-Strauss, há uma observação feita pelo antropólogo sobre os mitos que merece atenção:

o estudo dos mitos nos leva a constatações contraditórias. Tudo pode acontecer num mito. A sucessão dos eventos não parece estar aí submetida a nenhuma regra de lógica ou de continuidade, qualquer sujeito pode possuir qualquer predicado, qualquer relação concebível é possível⁴³.

⁴¹ Neste capítulo e nos seguintes, quando nos referirmos aos gêneros – tanto textuais quanto literários –, levamos em consideração não o estatuto ontológico destes, mas sim o horizonte de expectativa dos leitores diante de cada um deles, tendo em vista o conhecimento prévio que mobilizam acerca dos gêneros. É neste caminho que será pensado o desmolduramento dos gêneros.

⁴² LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu* (Mitológicas, v. 4). Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 621.

⁴³ LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 295.

Tal consideração nos leva a concluir que a ficção também compartilha das mesmas condições de existência, que são, de fato, os pressupostos do texto literário cuja natureza ultrapassa as fronteiras da verdade ou da mentira.

Em estudo recente, Alexandre Nodari desenvolve a proximidade entre o discurso ficcional e o discurso mítico ao constatar um regime espaço-temporal peculiar em ambos os discursos. Uma vez que não se situam em nenhum espaço ou tempo pré- estabelecidos, são passíveis de infinitas atualizações no momento em que são lidos ou performados, gerando novos significados⁴⁴. Nas palavras de Nodari:

os mitos não se situam (só) em um tempo original, mas em uma *temporalidade originária*, que não só é o começo dos tempos, como também não cessa de originar o presente [...] O mesmo, creio, se poderia dizer das ficções literárias, não só porque elas, como parábolas, incidem no presente dando a ver a sua sombra, a sua diferença consigo mesmo, [...] mas porque também se situam nessa temporalidade originária que não cessa de se encontrar com o nosso tempo a cada vez que são performadas⁴⁵.

Interessada pelas narrativas míticas, Veronica Stigger trabalha essas questões em seus primeiros contos. Em entrevista, quanto questionada acerca de suas referências para escrever ficção, a escritora assume a importância de Lévi-Strauss para seu projeto estético

em 2003 [...] eu dizia que as minhas grandes influências eram Jane Austen e Lévi-Strauss [...]. Volta e meia eu estou relendo as *Mitológicas*. O que é curioso, aí, é que eu gosto de ler os relatos dos mitos, aquela parte em que ele começa [sic] a relatar os mitos⁴⁶.

Pensando nos mitos como esses discursos sem dono, Stigger resolve atualizá-los em um processo de releitura que tem como tônus o uso particular do humor. Além

⁴⁴ Em *Macunaíma* há também uma desarticulação da mítica, onde Mário de Andrade atua como um etnógrafo mal comportado. Ao dessacralizar a imagem de heróis nacionais dos indígenas brasileiros, tal qual sedimentada pelos românticos, o autor aposta em diversos deslocamentos e desestabilizações da narrativa mítica. A mais conhecida delas é a “Carta para as Icamíabas”, onde há um procedimento semelhante àquele que Oswald fez em “História do Brasil”. Diferente do projeto schwitteriano, em que as origens são o ponto de partida, na rapsódia andradina questiona-se a autoria e a origem discursiva do mito. O *disse me disse*, base da narrativa oral, é potencializado de modo irônico ao final do texto, quando sabemos que o narrador, na verdade, já ouviu a história de segunda mão, no caso, de um papagaio. A sobreposição de camadas de equívocos é imensa – afinal, o papagaio, animal conhecido por sua capacidade de repetição, pode ter ouvido de uma terceira pessoa que, talvez, não tenha sido fiel aos fatos. Não só a autoria é posta em questão, mas também a veracidade do que é dito.

⁴⁵ NODARI, Alexandre. Quase-evento: sobre a estoriedade da experiência literária. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 10, 2017a, p. 63.

⁴⁶ Cf. http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/8022/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Michel%20M.%20Flores_Definitiva.pdf, p. 93.

disso, em sua tese de doutoramento, pesquisou como alguns artistas das vanguardas europeias recuperaram em suas obras o discurso mítico e ritual. De acordo com ela,

a arte desta época parece recuperar, em alguma medida, suas origens míticas e ritualísticas, porém de uma maneira renovada: ela não é mais simples suporte para figuração de personagens e temas mitológicos, mas uma forma mítica em si; ela não é mais um objeto no ritual, mas o ritual em si; ela não é mais motivo de contemplação, de adoração, mas aquilo que instaura o culto; ela não é mais somente distância, mas também aproximação⁴⁷.

O trecho indica que os artistas do período estavam interessados em transformar esses elementos ancestrais na própria materialidade de suas obras, escapando à cisão entre forma e conteúdo, uma vez que a crise posta para as artes plásticas era justamente a da figuração.

A aproximação entre a dimensão mítica e as artes plásticas converte-se em interesse literário. Pensando em que medida estas questões de ordem teórica atravessam seu projeto estético, tomemos um artista com quem Stigger irá dialogar bastante, Kurt Schwitters, cujas obras transitam para além das artes plásticas. Em seu *Contos Mércio*, vemos o jogo com a retórica das narrativas folclóricas e como o artista se apropria de estruturas caras à tradição oral europeia, atualizando-as com fortes doses de ironia, embora não se afaste completamente do gênero – segue usando a prosopopeia, a ambiência em um tempo mítico, a antropomorfização, o final moralizante etc.

Em “Antigo conto maravilhoso”, por exemplo, o procedimento evidencia-se logo na abertura, onde um sutil ponto de exclamação calibra o posicionamento da voz narrativa e denuncia sua falsa imparcialidade diante daquilo que narra

Esse é um conto macabro, mas já faz muito tempo que tudo aconteceu. Ah, quantas vezes hoje em dia ainda não se castiga alguém por um crime que não foi cometido por maldade, mas sim com a melhor das intenções!⁴⁸

O uso de uma voz narrativa que não se esconde, mas sim explode no texto, é um dos mecanismos que constrói o humor. Se tomarmos as fábulas e os mitos como

⁴⁷ STIGGER, Verônica Antonine. *Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 24.

⁴⁸ SCHWITTERS, Kurt. *Contos Mércio*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: EDUSC, 2014, p. 49.

parâmetros discursivos, vemos que neles a voz narrativa tem como objetivo apenas esboçar a moldura principal do gênero para que a moldura do tema/assunto destaque-se – não à toa seu fito é, muitas vezes, apresentar alguma lição de moral.

Todavia, diferente do dadaísta alemão, o objetivo de Stigger não é somente atualizar o gênero, mas sim escancarar que a enunciação *é* encenação, ou seja, que a leitura literária, enquanto *performance* atualizadora, é quem cria sua própria referência, e não o contrário⁴⁹. Nesse sentido, começaremos as análises com um texto em que o mito aparece sob a forma de uma dramaturgia, escancarando a dimensão performático do discurso.

2.2 *Isidoro e Tristeza*

Isidoro e Tristeza dialoga com o lendário *Tristão e Isolda*. A escolha de enredo icônico, com o qual a maioria dos espectadores pode se identificar, aposta em uma moldura estável no repertório de seus leitores que será, na sequência, desmoldurada. Isso acontece por dentro do próprio gênero – o mítico –, que, de modo irônico, simultaneamente captura-o e distancia-se dele. Isso pode ser visto nas diferenças mínimas, por exemplo, na alteração da ordem dos nomes e gêneros e, o mais importante, no entendimento de amor romântico, que na dramaturgia de Stigger cede espaço ao amor burguês, desprovido de qualquer arrebatamento⁵⁰. O trunfo da voz narrativa é bloquear qualquer solenidade nestes jogos subversivos, a fim de evitar nossa adesão via pathos, e lançar mão do humor para criar uma nova via de acesso à adesão. Desse modo, a voz narrativa nos faz rir dela, ou seja, de nós mesmos, mesmo que seja um riso em nota amarga⁵¹.

Aqui, o mito não será apenas subvertido – uma história de amor não romântica – ou atualizado – Tristão e Isolda vivendo em um grande centro urbano –, mas sim esvaziado e encenado em sua “não originalidade”, ou, ainda, em sua “não naturalidade”,

⁴⁹ Em “Poetry as fiction”, Barbara Smith afirma que o aspecto “ficcional” de um texto literário reside não naquilo que é dito ou escrito, mas em sua própria enunciação. Cf. SMITH, Barbara. *Poetry as fiction. In: New Directions Literary History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

⁵⁰ A fim de reforçar o patético lugar burguês das personagens, destacamos uma passagem em que Tristeza diz, chorando: “Ninguém merece isso. As pessoas da nossa classe social não deveriam passar por isso”.

⁵¹ Movimento semelhante encontra-se em *Serafim Ponte Grande* e em *O rei da Vela*, por exemplo.

deflagrando simultaneamente o caráter de construção da narrativa mítica e o da própria narrativa ficcional. Desse modo, o que lemos é a colagem dessas duas dimensões. Resumindo, teríamos o seguinte trajeto na movimentação das molduras: a) moldura de partida, a lenda de “Tristão e Isolda”, que, no imaginário ocidental, é o mito que difunde o “amor romântico”; b) expectativas: enredo amoroso com final trágico; c) moldura de chegada: “Isidoro e Tristeza”; d) expectativas: enredo amoroso em que as personagens são os “opostos” de seus “originais”, insinuação de um final “trágico”; e) último movimento, uma síntese disjuntiva: as duas molduras, de chegada e partida, mostram-se frágeis e artificiais, porque pretendem-se “originárias” de comportamentos que são, no limite, “fissionais” – tanto o dos personagens da lenda quanto os de qualquer casal que se “identifique” com Isidoro e Tristeza. Desse modo, a lenda originária figura virtualmente como uma moldura invisível, fornecendo suporte para estas comparações. Novamente, o desmolduramento aqui se configura como ponto de partida para a negociação do significante, uma vez que as molduras estarão em constante movimento.

Passando à análise, temos um *drama* em ato único cujo ponto de partida é um casal preso às ferragens do carro após um acidente. Como o carro destroçado é a primeira e a última imagem impactante que vemos, uma das molduras esvaziadas é a das expectativas para com as peripécias e a outra é a do *gran finale* catártico. Nesse sentido, pode-se dizer que as ações começam pelo fim. A moldura correspondente ao gênero também está na notação (*drama*), sugerindo uma história dramática, enquanto na verdade o vocábulo “dramático” é uma criação recente e funciona como tradução dos termos “teatral” ou “cômico”⁵². Ou seja, o dramático/trágico seria apenas mais uma das facetas da comédia. E, na verdade, todos eles são sinônimos de teatral, de encenação. Com essa leitura, pode-se afirmar que as molduras da comédia e da tragédia, enquanto gêneros, estão em constante negociação e disputa em “Isidoro e Tristeza”.

Na sequência, assistimos a fracassadas tentativas do casal de escapar às ferragens enquanto entabulam conversas desconexas. O que deveria soar angustiante acaba adquirindo coloração cômica, uma vez que a encenação pantomímica de Tristeza e Isidoro tentando sair do carro é uma *mise-en-scène* à la *O gordo e o magro*, dificultando uma adesão em tom mais grave por parte do espectador. Quando

⁵² Cf. DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Trad. Joseane Prezotto et al. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 48.

finalmente conseguem sair, vemos que Tristeza está grávida. Na última cena, ela aparece com o marido, imóvel e em silêncio, talvez morto, nos seus braços.

A rarefação espacial, traduzida no confinamento dos personagens presos às ferragens, é compensada com uma proliferação discursiva – as sucessivas anedotas e sentimentos que relembram e partilham, os xingamentos –, fazendo com que a verborragia converta-se em *moldura do significante*, expondo-se não tanto pelo *que se diz* – o conteúdo dos enunciados – mas sim pelo *que se quer dizer*. Quanto ao *querer dizer*, ou seja, o que se lê nas entrelinhas, está presente na metonímia de que a prisão nas ferragens representa a prisão de um relacionamento, ou, ainda, a prisão das bordas do texto – convém ressaltar que este capítulo em específico está emoldurado por ornamentos, semelhantes àqueles dos cinemas mudos. Assim, a operação de leitura exigirá um esforço extra de conversão dos signos em significantes. Por exemplo, a voz narrativa, em algumas inserções, encarregar-se-á de nos conduzir a equívocos. Em uma passagem, a fim de demonstrar que, ao contrário das nobres criaturas da lenda, os dois não passam de burgueses falidos, diz que estão em “um carro importado, grande, de uma cor fora de moda e de um modelo ultrapassado”⁵³. Isso poderia ser lido como um efeito de oposição: se Tristão e Isolda *encenam* a nobreza de um amor fiel e devotado, Isidoro e Tristeza são o protótipo do casal burguês, refestelando-se em seus assuntos comezinhos e discussões inúteis.

No entanto, a ideia de um “jogo dos contrários” é equivocada. Na verdade, a tese a ser demonstrada é a de que os dois casais, tanto o lendário quanto o contemporâneo, não passam de *estereótipos exagerados*, isto é, frutos de uma elaboração ficcional. E daí a força da subversão da retórica mítica enquanto uma “explicadora das origens”, posto que tanto o casal romântico ideal quanto o casal contemporâneo em seus clichês são construções e, portanto, ficções. Assim, acreditamos que o interesse do desmolduramento, ao evidenciar a moldura enunciativa, é nos confrontar com a experiência limite em que lemos uma ficção desficcionalizada, cujo objetivo é por a nu a própria linguagem.

Outro lugar de equívoco é o próprio nome da personagem. Sua reação após o acidente, por exemplo, contraria a *tristeza* esperada “Tristeza imita o som de um peido

⁵³ STIGGER, Veronica. *Gran Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 83. Aliás, há uma imobilidade na oposição entre Tristão e Isolda no barco, sugerindo fluxo e movimento, e Isidoro e Tristeza presos às ferragens que os mutilam.

com a boca – pontinha língua meio para fora – e cai na gargalhada”⁵⁴. Já na última cena, lê-se que “Tristeza começa a rir e sua risada vai ficando cada vez mais alta, até se tornar uma gargalhada”⁵⁵. Os risos em meio ao que deveria ser uma tragédia nos conduzem ao segundo equívoco, que é a expectativa diante de sua reação após a morte do marido. Sua gargalhada final, algo histérica, atesta que, diferente da Isolda lendária, Tristeza sobrevive e sua felicidade só é possível com a morte de Isidoro. Ou seja, ao ocupar a posição masculina, Tristeza escapa ao lugar comum romântico, em que a mulher entrega-se em sacrifício em nome do amor, ao mesmo tempo em que deixa-nos em suspenso diante de um riso que pode ser também de nervoso.

Esta análise tem demonstrado, portanto, como a subversão da retórica mítica se dá através da manipulação de gêneros canônicos, comédia e tragédia, destituindo-os de sua conexão óbvia com os moldes da *Poética* aristotélica. Isso porque a conversão do trágico em patético, e não em *comovente*, suprime a seriedade com a qual o gênero costuma ser descrito. Na verdade, o esvaziamento da moldura de gênero em “Isidoro e Tristeza” joga com a duplicidade etimológica de *patético*. Por um lado, evoca seu sentido primevo, do grego, *pathetikos*, “sensível, com capacidade para a emoção”; e, por outro, o entendimento mais contemporâneo, vindo de seu uso na língua inglesa, *pathetic*, que significa “digno de pena”. Certamente houve um deslizamento semântico, em que o apaixonado, devido à sua condição passiva de inação, sendo aquele que apenas sofre, passa a ser visto como ridículo. Para Aristóteles, o *pathos* está ligado à emoção, ao deixar-se levar diante da incapacidade de agir – lembrando que as tragédias investem justamente na impossibilidade de escapar ao destino já escrito.

Porém, em “Isidoro e Tristeza” o acaso e o destino cedem lugar ao risível – reforçando a ideia apresentada anteriormente de que a tragédia estaria subsumida ao grande grupo das comédias. A conversão dos personagens em elementos paródicos evoca muito mais o riso do que a comoção, entendendo esta última em sua acepção etimológica, de mover-se conjuntamente. Assim, as desventuras do casal protagonista, no espaço cerrado das ferragens, onde o movimento é impossível, não desperta nenhuma empatia, nenhuma solidariedade.

⁵⁴Ibid., p. 83.

⁵⁵Ibid., p. 119.

2.3 O mito desmoldurado

Seguindo ainda a pegada da retórica mítica e como o tensionamento das molduras do trágico e do cômico funcionam, passemos à análise de *O trágico e outras comédias*. O livro caracteriza-se pelo uso ostensivo da retórica mítica, ao mesmo tempo em que faz um uso modulado do humor em suas composições. Nesse sentido, são duas grandes molduras que se sobrepõem e nos balizam os sentidos: a da retórica mítica (ainda que atualizada) e a da comédia. Começando pelo texto de abertura, “Câncer no cu”, um aparte sobre os títulos faz-se necessário. Ao distinguir a comédia do drama, Henri Bergson observa que os títulos das tragédias geralmente são homônimos às de seus protagonistas, fazendo com que o leitor deixe-se envolver não tanto pelas qualidades ou defeitos do personagem, mas sim pelo ator/corpo que lhe dá vida; já na comédia, por sua vez, acontece o contrário, e os títulos elegidos são os substantivos – *o avaro*, *o jogador* etc. –, chamando mais atenção para os tipos ligados a essas categorias do que para a individuação dos personagens que as encena⁵⁶.

Em *O trágico e outras comédias*, prevalece a atmosfera dos *vaudevilles*, em que os diversos *sketches*, indo do cômico ao bizarro, seguem-se, um atrás do outro, em uma atmosfera anárquica e ruidosa, cabendo ao espectador dar forma a uma experiência onde os elementos são justapostos, sem um fio narrativo aparente. Nele, vários contos recebem como título o nome de seus protagonistas. Tal estratégia já opera um desmolduramento do lugar comum dos gêneros cômico e dramático apontado pelo filósofo francês, pois, na verdade, nesses contos de Stigger as duas dimensões coincidem, tanto a singularização através do nome próprio como o jogo com os estereótipos que eles encenam: em “Câncer no cu”, Moacir é o homem traído, em “Janice e o umbigo”, a protagonista é a narcisista, e assim por diante. Ou seja, não é porque o nome próprio consta no título que a personagem apresentada será complexa o suficiente para que o leitor atenda-se mais a ela do que às falhas de caráter que traz consigo. Desse modo, pode-se afirmar que a moldura da personagem – e as expectativas que se criam diante delas enquanto protagonistas de uma narrativa – também é alterada, uma vez que não há via de adesão à personagem.

⁵⁶ Cf. BERGSON, Henri. Da comicidade em geral/ a comicidade das formas e a comicidade dos movimentos/força de expansão da comicidade. In: *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Em termos narrativos, esse bloqueio entre o leitor e o ponto de vista da personagem é fruto de um uso constante da 3ª pessoa do singular, isto é, de um narrador observador, que media nossa experiência e nos faz ver apenas sob seu ponto de vista, e também por escolhas autorais que delimitam uma breve extensão dos contos. Assim, pensando nos títulos, o riso funciona como ponto de partida em “Câncer no cu”. O uso sem ressalvas de um vocábulo chulo nos lança em uma convidativa atmosfera de *vaudeville*. No entanto, o suposto gracejo está justaposto ao nome trágico escolhido para o protagonista, que remete ao *mítico* primeiro brasileiro, tal qual narrado em *Iracema*. Se no romance de Alencar apenas o nome sentencia a herança trágica do iniciador desua linhagem, na atualização de Stigger o “filho da dor”, ou “aquele que suporta a dor”, dá corpo e consistência ao seu epíteto, ainda que isso não nos comova.

A mórbida saga de Moacir mostra um homem que parece ter sido amaldiçoado:

Moacir *tinha* câncer no cu e um gato verde. O câncer *surgiu* quando Moacir tinha apenas treze anos. O gato, *no mesmo dia em que* sua mulher o *trocou* por um entregador de pizza a metro, *dez anos atrás* [...]. *Um dia* Moacir acordou cansado demais⁵⁷.

As marcações indicam aspectos que merecem destaque. Primeiramente, o uso de recursos retóricos caros às narrativas míticas, que jogam com uma marcação temporal que as emolduram, tornando-as iteráveis, ou seja, passíveis de repetições cíclicas e, consequentemente, atualizadas a cada enunciação. Além disso, é justamente por ser ficção que os contos de *O trágico* também não podem ser lidos como discursos originários das qualidades de seus personagens – por exemplo, “Câncer no cu” não remete às origens da traição ou à vingança subsequente, assim como “Janice e o umbigo” não mapeia a origem do narcisismo. Na verdade, não há lição de moral alguma a ser extraída de suas narrativas.

Outros índices usados na narrativa acenam para a retórica mítica e trágica, como o signo do azar, aqui visto em chave irônica e não de um destino inefável, localizado no gato verde – coloração atípica para este animal, mas que remete a estados mórbidos e doentios. O gato, junto à ampla tradição simbólica ocidental, pode remeter à má sorte e comumente é descrito como animal de estimação das bruxas em contos de fadas.

⁵⁷STIGGER, Veronica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003, p. 9 [grifos nossos].

Todavia, para Moacir o felino não é uma companhia, mas sim um engodo, pois *surge* – e sua aparição não é justificada, como vem a ser nos mitos e fábulas – na ocasião de um evento fatídico: a descoberta do adultério. A partir daí, cria-se um espelhamento entre a esposa e o felino. Uma, a esposa, sai de cena, e o outro, o gato, que tampouco lhe é fiel, até “arriscou-se a fugir uma ou duas vezes”, ocupa o seu lugar.

A convivência entre Moacir e o gato não é harmoniosa e é difícil não aproximá-la ao conto *O gato preto*, de Edgar Allan Poe. A solução intempestiva encontrada por Moacir não poderia ser outra. Se o gato é o que ficou no lugar da esposa, é preciso expurgar o ressentimento. Ele o faz literalizando a máxima “fazer justiça com as próprias mãos”, que não é propriamente a “moral da história” esperada. Na impossibilidade de extirpar o câncer manualmente, a facadas, Moacir elimina o gato degolando-o, em um acerto de contas. Assim como em “Isidoro e Tristeza”, aqui também não há espaço para a compaixão, pois apesar da desforra, Moacir segue, por todo o sempre, solitário, acompanhado apenas do câncer. Novamente, é o patético quedá o tom, pois a condução da narrativa não nos dá brecha para aproximarmos-nos de Moacir e, inclusive, abre margem para pensarmos se, de fato, ele não fez por merecer seu destino terrível.

Nossa hipótese, a ser desenvolvida a seguir, é a de que o *pathos*, através de sua condução pela voz narrativa, é *objetificado* e não *experienciado* pelo leitor. Isso é possível com a adoção de uma perspectiva épica, onde uma terceira pessoa do singular assume o lugar da enunciação e bloqueia o extravasamento apaixonado característico de uma primeira pessoa lírica ou a compaixão dramática da interpelação a uma segunda pessoa do singular (o leitor, o espectador).

2.4 O DESMOLDURAMENTO DO DRAMA

2.4.1 A subversão da díade tragédia e comédia

Há um vasto inventário linguístico, de uso coloquial, onde trágico e cômico aparecem como indissociáveis. Expressões como “o que dá para rir dá para chorar”, “rir da desgraça alheia”, “rir é o melhor remédio”, “quem ri por último ri melhor”, “risos nervosos”, “pimenta nos olhos dos outros é refresco” etc. Mais adiante, veremos como o uso dessas frases feitas e lugares comuns linguísticos são usados estrategicamente por Stigger – na literalização das metáforas, por exemplo. Nos contos desta primeira fase o

ponto de vista *trágico* é subsumido ao *cômico* – note-se o plural no título, *O trágico e outras comédias*, enquanto o *trágico* permanece como nota pedal que, invariavelmente, ressoa. Ou, ainda, poderíamos pensar em um gesto mais radical, de matriz antropófaga, em que a autora abole as propriedades desses gêneros, entendendo-os também como ficcionais, e aposta na *posse* deles para confrontar-nos com o caráter malcomportado não apenas de sua poética, mas da própria literatura, incluindo nessa chave tanto enredos quanto as compartimentações desta em gêneros. Ademais, a justaposição do riso ao nervosismo acena ao fino liame entre as duas instâncias – o choro e o riso, o gozo e a dor. Ao subvertê-los, a autora inaugura um subgênero da comédia: a *comédia dos risos nervosos*. Agora, cabe-nos pensar qual a *qualidade* deste riso a partir de um recuo às comédias clássicas.

Em sua releitura d'A *Poética* de Aristóteles, Florence Dupont propõe um entendimento sobre o teatro greco-latino que considere não apenas a letra dos textos dramáticos, mas também os aspectos que compunham o contexto específico das encenações – seu público e as ocasiões em que se davam. Mais especificamente, Dupont enfatiza a importância do caráter performático destas, pois:

uma tragédia, ou uma comédia, se inseria sempre num concurso “musical” que opunha três poetas-compositores. Estes denominavam a si mesmos “cantores” (*aoidoi*) [...]. É por isso que convém falar de concursos musicais e não de concursos dramáticos, pois esse adjetivo é uma inovação aristotélica, ao passo que o termo *mousikos* está ausente da *Poética*⁵⁸.

A autora destaca que estes concursos ocorriam durante as Grandes Dionísias, festas de caráter cerimonial e ritualístico marcadas por procissões, sacrifícios e pela presença de vários estratos sociais. Além disso, a vitória no concurso teatral dependia de duas categorias interdependentes, o *kairos* e o *prepon*, cujo entendimento afasta-se bastante das categorias racionais estipuladas por Aristóteles para designar uma boa tragédia: “[*kairos*] define o contexto ritual, histórico, político, o espírito do tempo naquele ano [...]. Adaptar-se a ele permite realizar a mais bela das obras, pois ela convém, – ‘vem a propósito’ –, é *prepon*”⁵⁹.

Para Dupont, Aristóteles, cujo objetivo é unificar a cultura grega, estabelece o entendimento da tragédia como texto. Nesse movimento, acaba separando-a dos

⁵⁸ DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Trad. Joseane Prezotto et al. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 20.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

contextos rituais aos quais estava atrelada e desconsidera seu aspecto performático, a sua disseminação em novas versões a cada encenação, muitas vezes respondendo às reações do público. Assim, a tragédia, restrita à leitura de um texto, passa a ter por objetivo a “purgação das paixões”, isto é, o contrário de sua realidade performática, em que elementos como o canto, a dança, a música e a interação com o público eram indissociáveis do texto encenado e compunham a apresentação em si. Dupont aponta que a *katharsis* teatral foi uma invenção do próprio filósofo, uma vez que “não é uma realidade ritual, nem mesmo um conceito”⁶⁰.

Deste modo, percebe-se como a concepção teatral acionada por Stigger está mais alinhada ao entendimento arejado de Dupont acerca dessas práticas na Antiguidade Clássica do que aquele de viés mais ortodoxo presente na letra aristotélica. Isso será visto em alguns aspectos, a saber: a) no comportamento de seus narradores, que convidam os leitores a construir os sentidos das narrativas; b) no destaque que ganham os corpos em seus textos, e como estes desenham-se através da própria linguagem; c) na ausência de qualquer tom moralizante ou catártico, anulando o expurgo via ficção.

Como dissemos anteriormente, a opção pela terceira pessoa do singular, onde os narradores soam cáusticos e distanciados *de quem e daquilo que* falam, bloqueia o acesso do leitor à paixão ou à compaixão e acaba por lançar uma luz sobre o patético do próprio discurso. Nesse sentido, há um gesto explícito de reconciliação entre texto e contexto, uma vez que a indiscernibilidade entre as posições de quem fala e de quem lê tornam-se flexíveis e, logo, permitem ao leitor um deslocamento mais orgânico e fluido junto à experiência literária. Assim, ao restituir o elo constitutivo entre os dois polos, do observador (leitor) e do objeto observado (o texto), vê-se uma similaridade entre a experiência de leitura e um movimento análogo a ela que jaz na concepção da *performance* e dos *happenings*, permitindo-nos aproximar a literatura à prática performática.

2.6 No teatro: o trágico

Em “No teatro”, a protagonista Josefina constrange-se com o teatro e o circo, pois ambos, na tentativa de impor o “como se”, apenas flagram a falibilidade do gesto. No circo, o excesso de cores e brilho, que pretende maquiar o local, intensifica a misérianíada dos remendos na lona e nos figurinos. O teatro, por sua vez,

a deixava constrangida pela própria estrutura da representação. É direto demais, perto demais da plateia, dá até para sentir a respiração dos atores, reclamava Josefina. Se quiser, posso até tocar neles, posso subir no palco e bater neles, bater até eles pedirem penico, e isso me assusta, completava⁶⁹

A repulsa, devido à ausência de mediação, acoberta um desejo – o de tocar e sentir de verdade, ou seja, de abolir o “como se” e transformá-lo em “é”. E é justamente disso que se trata, pois Josefina concorda em ir ao teatro para ver o ator *real*, e não o personagem, ou seja, a *ficção*. Sem as mediações – ou seja, o ator nu –, Josefina perde o medo do teatro, uma vez que este não lhe obriga a embarcar em um “faz de conta que”, senão lhe concede a *realidade*. Ela senta-se na primeira fileira e entrega-se à volúpia voyeurística de ver, quase tocando, sem ser vista, o que analogamente nos põe diante de outras experiências estéticas de caráter similar, como o cinema, a fotografia e a literatura.

No conto há um processo de sobreposição e agenciamento de molduras. Lemos uma ficção, a primeira moldura, onde há uma personagem que tem pavor de teatro – uso da metalinguagem. Na sequência, abre-se uma segunda moldura, que é Josefina no teatro. A terceira coincide com o desmolduramento da segunda e ocorre quando o real irrompe o simbólico: “o ator gostoso – totalmente sem querer – esticou o braço para além dos limites do palco, levantou a espada e decapitou Josefina”⁷⁰. Inebriada pela satisfação do próprio desejo, Josefina “perde a cabeça”: eis a literalização da metáfora. Todavia, o acontecimento chocante é naturalmente incorporado à segunda moldura, pois “a plateia, extasiada com a veracidade do número, aplaudia freneticamente”.

⁶⁹STIGGER, op. cit., 2003, p. 21.

⁷⁰Ibid., p. 23.

Se imprimimos uma leitura racionalizante ao texto ele rapidamente se esvazia. É preciso distorcer as lentes da razão – como nos alerta Leminski em *Catatau* – e deixar-se capturar pelo *não sentido*, pois este não implica uma anulação do enunciado literário. Em *A paixão segundo G.H.*, de Lispector, a narradora reflete sobre a questão do seguinte modo: “o que parece falta de sentido – é o sentido. Todo momento de ‘falta de sentido’ é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias”⁷¹. G.H. acessa o sentido por uma via negativa paradoxal, pois ao mesmo tempo em que ele é inapreensível, ela também opta por recusá-lo, porque não é afeita às garantias – que, em termos literários, poderíamos trasladar para os elementos organizadores do sentido na experiência literária. Assim, retomando o procedimento proposto por Stigger, ao fazer o leitor experimentar o trágico pelo viés cômico, somos convidados a experimentar os limites do que nós mesmos encaramos como sentido. O leitor desestabiliza-se tanto porque lê um texto *inusual* como porque *experimenta* nesta leitura, de modo especular, o *não sentido* de sua própria vida, percebendo a fragilidade existente nas bordas de ambos os polos, que na experiência literária interpenetram-se.

No que diz respeito ao “sentido”, este conto adota uma postura irônica diante de práticas recorrentes em performances e happenings, que é a assimilação de elementos e gestos não convencionais no cotidiano. Nessas práticas, a indiscernibilidade entre arte e vida evidencia-se e indica um borramento em suas fronteiras. A decapitação de Josefina parece ser, aos olhos da plateia crédula, algo a ser assimilado no nível do significante. Todavia, essa leitura apressada pode nos conduzir ao equívoco – que geralmente é engraçado –, como o episódio em que um óculos no chão de um museu foi apreciado como uma das obras expostas. Neste caso, ressalta-se o fato de que o “autor” da obra declarou que estava fazendo um *experimento* e ficou presente à distância para avaliar a reação do público.

Expor a fragilidade da cisão que se pretende entre arte e vida nos remete à primeira moldura citada na análise do conto, que é a da própria ficção. Stigger está sempre investindo no tensionamento que caracteriza a “estranha instituição chamada literatura” e apostando em uma *indisciplina literária*. Como Derrida apontou, há uma questão antinômica que se coloca, pois se a literatura pode dizer tudo, logo, ela pode

⁷¹LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 34.

dizer qualquer coisa⁷². Valendo-se constantemente dos discursos alheios – os *readymades*, os eventos que vivenciou ou mesmo os relatos dos amigos –, Stigger articula essas molduras, que são também pontos de vista, como as expectativas diante dos gêneros.

No conto “O trágico”, o descompasso entre expectativas tensiona a díade comédia e tragédia. Nele, o personagem principal, em um surto histérico, grita incessantemente para um bar lotado que é um *trágico*, lamentando-se pela sua má sorte, enquanto os demais presentes gargalham ao seu redor, como se estivessem em um número de *stand-up*. O que era um surto genuíno do personagem passa a ser lido como *performance* cômica pelo leitor e o equívoco só é desfeito no final: o trágico chega em casa, tira seu nariz vermelho e chora. A narrativa ilustra a ambiguidade de seu protagonista ao denunciá-lo enquanto palhaço – aquele que faz rir, mas, secretamente, tem às vezes uma vida infeliz. A diferença está no fato de que ele *não* se apresenta como se fosse um, mas é tomado como tal pelos frequentadores do bar. E é esse erro – *comédia de erros* – que nos faz rir.

Novamente, Stigger investe em um entendimento de *pathos* distinto da poética aristotélica. Se para o filósofo o *pathos*, enquanto modo de recepção da encenação, implica a catarse do espectador, nesses contos o leitor não irá *experimentá-los*. Isso porque é o próprio personagem – o “trágico” do conto, que é um patético – que encarna, nessa *hecceidade*⁷³, o *pathos*, *objetificando-o* momentaneamente, pois ao leitor também caberá a partilha dessa experiência. Valendo-se da inversão de um clichê dramalhão – o do palhaço que faz os outros rirem mas, no fundo, é um sujeito melancólico –, o conto devora o gênero trágico para incorporá-lo ao grande conjunto das comédias. Ou seja, vemos o agenciamento simultâneo das duas molduras correspondentes aos gêneros literários.

⁷²Cf. DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

⁷³Nos valem aqui da leitura feita por Deleuze e Guattari da ideia de *hecceidade* – já presente em Duns Scot. Para os filósofos, a *hecceidade* tem a ver com a dimensão do acontecimento, do devir, ou seja, de um movimento constante que leva à uma “individuação sem sujeito” – o que, no caso dos contos aqui analisados, faz sentido tanto em relação ao desmolduramento dos gênero quanto à constituição de suas personagens, pois estes nunca são estáticos. Em uma passagem, o argumento é assim sintetizado pelos autores: “As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. [...] Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito)” Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* 2, v. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 8.

2.7 O tragicômico: entre o mito e o ritual

Nos contos que serão analisados, perceberemos como o desfecho tragicômico das narrativas é construído: a) a partir do uso de uma estrutura narrativa mítica, que opera com as repetições em crescente e marcações temporais caras ao gênero, como “era uma vez”, “todas as manhãs”, “até que um dia” etc.; b) a partir da literalização de metáforas, ao desfazer as molduras que separam o sentido literal do figurado, jogando com as expectativas do leitor.

Em “Janice e o umbigo”, o cômico vem com a literalização da expressão “só olha para o próprio umbigo”. Aqui, a protagonista toma por *ritual* contemplar o próprio umbigo diante do espelho. Alguns aspectos merecem atenção na medida em que se relacionam com o mítico-teatral. De partida, a *replicação* do par *espectador/espetáculo* dentro do próprio conto, com Janice convertendo-se em espectadora e seu umbigo em espetáculo. Em seguida, o uso constante de verbos no pretérito imperfeito do indicativo, marcando uma recorrência enunciativa – “Janice *vivia* enamorada de seu umbigo” (grifo nosso). Ainda, há a intensificação dessa repetição ritualística, percebida nos marcadores temporais – “No início”; “Numa sexta-feira”; “Numa outra sexta-feira”; “Numa terceira sexta-feira”; “Numa derradeira sexta-feira”⁷⁴ –, que sinalizam ao leitor a aproximação cada vez maior entre Janice e seu umbigo; por fim, vemos o desfecho tragicômico, mais *cômico* do que *trágico*, no qual, paradoxalmente – e é isso o que nos faz rir, como nos desenhos animados –, Janice é devorada pelo próprio umbigo.

Estrutura semelhante está em “Maria Aparecida Boca-suja”. Novamente, temos a repetição de procedimentos expostos nos demais contos e que são próprios do discurso mítico: a retórica mítica e a ausência de molduras interpretativas – quem são esses sujeitos, quais suas motivações, por que têm essas atitudes. Neste conto narra-se a história da personagem homônima que tinha o *hábito* de proferir, incessantemente, terríveis injúrias, para desgosto de seus pais. Após tentativas frustradas de disciplinar a incontinência verbal da moça, Maria Aparecida morre, de modo inexplicado, como o próprio surgimento de seu mau-hábito:

[u]m dia, *coitada*, Maria Aparecida acordou sem voz [...] Tentou falar mais uma vez, não conseguiu. Tentou tossir, engasgou. Tentou levantar

⁷⁴STIGGER, Veronica. op. cit., 2003, p. 11-12.

de sua poltrona cor de abacaxi, caiu. Foi então que virou para o lado e morreu. Seus pais, *apesar de inconsoláveis*, não conseguiram lamentar *devidamente* a morte de sua única filha⁷⁵[grifos nossos].

Sobre a literalização: a) o epíteto – Boca-Suja – remete à expressão de uso corrente para os malcriados, o que, através do exagero, conduz à b) literalização de “morrer pela boca”, enfatizando o caráter *cômico* da morte que acontece no momento em que a voz lhe falta. A passagem nos mostra como é o narrador quem, sutilmente, *constrói* a atmosfera propícia ao *cômico* justamente no momento em que mais deveríamos nos chocar com o *trágico* – a morte abrupta, os pais que perdem a filha única. Apesar de os vocábulos indicarem o trágico da situação – *coitada*, Maria Aparecida; os pais *inconsoláveis* –, é um advérbio de modo, *devidamente*, que evidencia a tônica irônica com o qual o narrador e os pais de Maria Aparecida se alinham: o alívio sentido após a morte da filha.

Em “Cubículo”, de *Gran Cabaret Demenzial*, o título, que evoca espaços diminutos, “do tamanho de um cu”, é literalizado quando um casal, após sucessivas mudanças, vai morar no ânus de um amigo. Outro procedimento intensificador da ironia se constrói através da voz narrativa onisciente. Semelhante à retórica mítica mas atualizando-a, aqui o tom de relato jornalístico serve para capturar o leitor ao mesmo tempo em que distancia o narrador do assunto narrado:

Quando *aquele casal* trocou o quarto e sala de 55 metros quadrados por um de 42, achava que aquilo já era decadência. Todavia, *pobres criaturas*, a história deles *sequer* tinha começado⁷⁶.

Na sequência, acompanhamos um processo simultâneo de miniaturização espacial e grandiloquência narrativa. Ao mesmo tempo que o casal se muda para apartamentos cada vez menores, a narrativa se espraia e adquire ares míticos (e inexplicáveis) quando ocorre a sucção para o ânus. Após a mudança, a normalidade instaura-se e o casal passa a promover festas badaladas na nova morada. Irritado com a perda do par e por não ser convidado às festas, o amigo passou a se alimentar com fibras, de modo a regular o intestino. Assim, com as evacuações cada vez mais constantes, o casal acabou sozinho e sem convivas. O desfecho vem em mais uma torção da realidade, estranha, mas já assimilada. De tanto comer salada mal lavada, o amigo contrai vermes. Um deles engole o casal e o amigo muda-se para lá junto deles.

⁷⁵Ibid., p. 18.

⁷⁶Id., op. cit., 2007, p. 23.

Fim. Operando com uma estrutura que remete ao uróboro, criatura mitológica similar à serpente que se devora pela própria cauda, o conto aponta para a própria estrutura mítica da qual se vale.

Entender o texto pela via do *realismo fantástico* parece contraproducente. Primeiro, porque a nomenclatura asfixia a potência do literário e resume a crítica à exemplificação de teorias. Segundo, porque, mesmo considerando a acepção do termo, a autora não segue os pressupostos descritos pelo gênero – o fantástico como o inexplicável que irrompe um cotidiano aparentemente pacificado. Em vez disso, pode-se pensar em um *realismo surpreendente*. Se surpresa, em sua etimologia, remete à ideia de tomar algo à força, aqui há um movimento semelhante. A leitura desses textos nos impacta porque ao mesmo tempo que podem nos causar incômodo e estranhamento, não conseguimos deixar de lê-los, nem que seja por uma curiosidade mórbida de saber o que vem ao final. A brevidade das narrativas reforça a imagem de ser arrebatado.

2.8 O enunciado, esse anônimo singular

Assim, nos questionamos: o que está em jogo na literalização das metáforas, que dá corpo às frases feitas, cuja autoria permanece anônima? O que significa dar vazão à violência da linguagem na própria linguagem? Até aqui apontamos para alguns pontos de convergência entre o discurso mítico e o dramaturgico. Porém, há entre eles uma distinção com a qual Veronica Stigger joga em seus textos: o mítico evoca o anonimato – quem disse isso pela primeira vez? – e o texto ficcional lança mão da individualização – como vimos através da singularização via literalização das expressões de linguagem. A confluência entre as duas dimensões, do público e do privado, aponta para uma espe(ta)cularização do discurso. Uma reivindicação importante feita por Artaud, atento às leituras freudianas do inconsciente, é a de que o sujeito deve assumir um lugar entre os sonhos e os acontecimentos⁷⁷. Em termos lacanianos, podemos dizer que o leitor-espectador é convocado a um espaço entre o simbólico – a arte, no caso a literatura ou o teatro – e o real – o inapreensível, o inominável. Trazer o inconsciente à consciência.

⁷⁷ Cf. ARTAUD, Antonin. O teatro e a crueldade. In: *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Para isso, segundo o dramaturgo, é preciso buscar um novo modo de dizer, uma outra língua, que não seja nem a do cotidiano nem a dos textos clássicos.

O que Stigger faz é revelar o inconsciente da linguagem, assim como Oswald de Andrade em *Pau Brasil* inventou o ato falho. Contudo, é preciso esclarecer, os procedimentos aqui jogam com um *duplo deslocamento do inconsciente*. O primeiro, mais conhecido, é o que permite ao inconsciente sua materialização na fantasia ou seu “escape” no ato falho. São seus modos de manifestação. Há um deslocamento suplementar, altamente experimental, que faz com que a manifestação do inconsciente se confunda com um *equívoco de pessoa*. O fato é que tanto Stigger quanto Oswald transferem o ato falho e o imaginário para um lugar em que, por exemplo, é possível que a pena de Caminha ou Gandavo cometa deslizes *a partir da ação da colagem*. Da mesma forma, Stigger corporifica certas fantasias que aparecem na linguagem, coletivas e já manifestas, como no caso dos ditos populares e das figuras de linguagem, ou entranhadas numa série de desvios e sublimações, tendo a violência como caso exemplar, de modo a flagrar, ao mesmo tempo, os vestígios que os inconscientes singulares vão depositando na linguagem e a carga de anonimidade que estes vestígios vão adquirindo. Aqui, o mais singular coincide com o mais anônimo, de modo que, num paradoxo talvez produtivo, o *imputável* e o *inimputável* partilham um mesmo espaço de circulação. A quem atribuir as frases *trouvées* de *Pau Brasil*, ou os desejos escusos “efetuados” em *Os anões*?

Nos dois casos os autores jogam com o fato de que somos levados ao equívoco – no caso de Oswald, lemos o que Caminha nunca disse, enquanto em Stigger efetuamos o que era apenas virtualidade linguística – as figuras de linguagem, as expressões coloquiais. O uso peculiar que a autora faz da linguagem, como vimos indicando até aqui, comprova um desejo de, através do leitor e do próprio discurso, dar corpo a um imaginário solto e disperso e criar, assim, um inventário das mitologias da linguagem. A passagem do desejo ao ato – entrevista nas violências que suas personagens sofrem ou exercem – seria, por sua vez, a singularização do que está solto no imaginário e que nas dramaturgias de Stigger se revelam, e se endereçam, como escrita, ao leitor como espetacularização.

2.9 O espetáculo da linguagem

Se com a quebra da quarta parede Brecht objetivava chamar a atenção do espectador para o fato de que estava diante de uma encenação e, com isso, através de dramas de forte teor político, convidá-lo à reflexão de sua condição, em Stigger o deflagramento da encenação tem como propósito não somente evidenciar o fato de que é apenas ficção, mas também o de apontar para algo que está fora da linguagem, ou, mais especificamente, para o *inconsciente* desta.

Sobre o teatro da crueldade, Antonin Artaud arroga uma encenação que fosse além da superfície e sugere o ingresso em algo que estaria no inconsciente: “o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume, mas, por assim dizer, em seus subterrâneos”⁷⁸. É nessa atmosfera que se inscreve “Mancha”, peça que a exemplo de “Isidoro e Tristeza” constrói-se em torno de uma inflação enunciativa⁷⁹. Depreende-se que esse excesso aponta para algo que falta, para o significante que precisa ser elaborado e suplementado por aquele que assiste o espetáculo. A defasagem entre o que é *mostrado* e o que é *dito*, por exemplo, é uma manifestação desses espaços serem suplementados. O jogo de deflagração e ocultação é reiterado aqui através dos índices das *manchas* e das *sombras*, indicando o tensionamento entre o visível e o invisível.

O espetáculo inicia com uma cena absurda: Carol 1 maquia-se na sala de casa, repleta de poças de sangue, quando chega a amiga Carol 2. Enquanto isso, ouvimos o barulho do chuveiro aberto. Apesar de os elementos aguçarem a curiosidade do espectador, nada mais será mostrado, a não ser o diálogo entre as duas. E não se trata de pouco, pois é através dele que o leitor é arrastado pelo embaralhamento cronológico e discursivo dos fatos. Se o diálogo é a formulação canônica para condução de um texto dramaturgico, aqui ele se mostra insidioso. Carol 1 trata o ocorrido com naturalidade e sugere um acidente – o sujeito, ao virar-se de mau jeito no sofá, cai no chão, fere a cabeça e em seguida vai ao banheiro. Porém, alguns indícios insinuam outra leitura da cena:

⁷⁸ ARTAUD, op. cit., p. 98.

⁷⁹ Aqui alguns aspectos semelhantes a “Isidoro e Tristeza” retornam e remodelam-se: a) a construção anticlimática, intensificada com o riso cômico no final; b) a similaridade equívoca dos nomes – Carol 1 e Carol 2.

CAROL 2

Por que a trilha de sangue vai do tapete à entrada do apartamento e não do tapete ao banheiro?

Carol 1 olha, com a testa franzida, para a mancha do tapete e para as manchas que levam até a porta, como se as visse pela primeira vez.

CAROL 1

Boa pergunta. Não sei.⁸⁰

Se o diálogo é tudo o que temos, é preciso estar atento para suas manobras e extrair dele o que não é dito⁸¹. No final do espetáculo, Carol 1 e 2 engatam uma conversa sobre Zelda (que é *confundida* com Gilda), uma conhecida em comum que parece ter passado por uma redesignação de gênero. Embora Carol 1 observe que a operação em si não faz diferença, Carol 2 demonstra uma curiosidade mórbida pelo procedimento e recupera a imagem do sangue:

CAROL 1

Será que sai muito sangue?

CAROL 2

Em qualquer operação deve sair muito sangue.

[...]

CAROL 1

Já imaginou que horror: o sangue jorrando do sujeito como se fosse uma fonte?⁸²

A passagem conduz-nos a uma leitura de “Mancha” como um crime passionai. A descoberta de algo referente à sexualidade do marido – interessava-se por homens, por transexuais? – parece ter sido o estopim para o ato, o que é reforçado pela explicação de Carol 1.

Outro índice de equívoco são os nomes das personagens, perceptível apenas para o leitor – a distinção está nos números⁸³. A princípio, Carol 2 manifesta um contraponto

⁸⁰STIGGER, Veronica. *Sul*. São Paulo: Ed. 34, 2017, p. 43-44.

⁸¹ As manobras retóricas convidam-nos a ler o texto de um outro jeito, mais ativo. Em “Isidoro e Tristeza”, a despeito das inúmeras discussões entre o casal, há uma ostensiva demonstração de afeto e desejo explícito de restauração da empiria, ainda que isso só seja possível discursivamente. No monólogo final, Tristeza, com o marido inconsciente nos braços, narra-lhe anedotas de acidentes automobilísticos com final “feliz”, como se neste enviesamento retórico espantasse seu receio – a morte do marido – e explicitasse o *não dito* – seu amor e apreço por ele.

⁸²STIGGER, op. cit., 2017, p. 55-56.

⁸³ Em *O rei da vela*, peça de Oswald, há também a duplicidade de dois personagens – Abelardo I e Abelardo II. Na obra, ambos trabalham juntos como agiotas, porém Abelardo II, assim como Carol II, dista de seu homônimo número I no que diz respeito a uma maior sensatez e lucidez diante das situações absurdas nas quais são inseridos. Abelardo II vai demonstrar essa diferenciação de seu duplo

lúcido à reação de Carol 1 – ensaia ir ao banheiro ver como está o sujeito, indaga acerca de quando e como se deu o “acidente” etc. Todavia, na sequência Carol 2 acopla-se à catatonia de Carol 1 e passa a acompanhá-la em suas divagações *aparentemente desconexas*. O deslizamento faz com que, pouco a pouco, o ponto de vista de ambas coincida, levando-nos a crer que qualquer um no lugar de Carol 1 faria a mesma coisa. Indo além nesta constatação, é como se Carol 2, convidada a experienciar o ocorrido, ocupasse o lugar de um leitor. Este leitor, a princípio afeito à convenção realista, tem o desejo de apreender a moldura narrativa. No entanto, aos poucos, o próprio enunciado assume o papel de protagonista discursivo, uma vez que ele denuncia a falibilidade do realismo – as diversas imprecisões do relato de Carol 1, os assuntos abordados que funcionam como metáforas para apontar o que não está ali (as sombras, as manchas, a amiga transexual) –, o leitor é convidado a embarcar no *imaginário*.

Por fim, as manchas podem ser lidas simbolicamente. São presenças que comunicam algo sonegado pelos diálogos. Assim como o corte que o *performer* imprime em si não quer ser literalizado, as poças de sangue também não. As manchas são pistas, às vezes falsas, indicando uma mácula da qual é impossível livrar-se. No texto, elas sinalizam o que não vemos – o corpo no chuveiro, há horas –, mas não são explicadas.

Na verdade, as manchas precisam ser maquiadas – Carol 1 obstina-se nessa tarefa durante o espetáculo quase inteiro. Entretanto, ela é um fracasso na arte de maquiar, não sabe lidar com as sombras, precisa que alguém a ajude a usá-las, e esse alguém é Carol 2. A cumplicidade é vista nesse gesto prosaico – a amiga ajuda a maquiar a outra, tornando-se cúmplice de um crime. Quando entendemos que o crime não será desvendado, rendemo-nos às risadas e ao som ensurdecido do chuveiro, ambos significantes, que não cessam de ocultar um significado.

Se os desmolduramento vistos até aqui pareceram pulverizados, é na forma romance que eles atingem seu ápice de maneira ostensiva. Na leitura que propomos de *Opisanie świata*, queremos entendê-lo enquanto romance antropófago, verificando como o uso de diversos deslocamentos, temporais, espaciais, autorais etc., tornam-se

pela caracterização de suas roupas, pois ele aparece vestido como um domador de feras; ou, ainda, quando Abelardo II ao declarar-se o primeiro socialista do Teatro Brasileiro, distanciando-se da sanha capitalista de Abelardo I. Cf. ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

um interessante repositório de práticas desmoldurizantes. É por isso que vamos chamá-lo de *desromance*.

CAPÍTULO III – *OPISANIE ŚWIATA, O DESROMANCE*

3.1 O que é um romance ou do que um romance é capaz?

Em breve crônica, Clarice Lispector parte de uma inquietação – as discussões na crítica literária acerca da natureza romanesca de um texto – e pinça despreziosamente uma questão espinhosa para a crítica literária contemporânea⁸⁴. Para a autora, o que define um romance é mais o efeito que ele causa em seu leitor do que a observância às convenções do gênero, pois, a despeito destas, “as mesmas pessoas que não o classificam [o romance] de romance falam de seus personagens, discutem seus motivos, analisam suas soluções como possíveis ou não, aderem ou não aos sentimentos e pensamentos dos personagens”⁸⁵. Apesar disso, Lispector especula uma definição de ficção que vai além do entendimento desta enquanto conceito-valise que abraça todos os gêneros literários: “O que é ficção? é, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiriam realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos”⁸⁶. A afirmação interessa também pelo despojamento das convenções e limites dogmáticos entre real e ficcional. Mesmo não aprofundando a reflexão, é possível inferir que para a autora o universo ficcional é tão real quanto o seu referente empírico, isto é, o nosso mundo.

A discussão levantada por Clarice, como vemos no final da crônica, diz respeito ao romance *A paixão segundo G. H.*, obra que à época de seu lançamento foi recebida com inquietação pela crítica mais afeita a prosas de corte realista que encaixavam-se com facilidade em leituras sociológicas. Como se sabe, a escrita de Lispector nunca alinhou-se a tal paradigma. Isso fica claro quando ela afirma, nessa mesma crônica, que não está interessada em facilitar a vida de seu leitor: “sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem etc. *Mas exatamente o que não quero é a moldura*”⁸⁷.

⁸⁴ Cf. LISPECTOR, Clarice. Ficção ou não. In: *A descoberta do mundo* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015. O contemporâneo ao qual nos referimos é aquele à época em que a crônica foi redigida – 14 de fevereiro de 1970 –, embora consideremos o questionamento ainda recorrente junto à crítica literária de hoje.

⁸⁵ Ibid., s/p.

⁸⁶ Ibid., s/p.

⁸⁷ Ibid., s/p [grifo nosso].

Para abrir mão das molduras é preciso conhecê-las bem⁸⁸. Como viemos demonstrando no decorrer deste estudo, o desmolduramento não consiste em supressão das molduras, mas sim em sua manipulação. Em vários de seus romances, Clarice demonstra esse procedimento ao optar pela rarefação de molduras, por exemplo a do enredo, ou pela sua resignificação, como a da cronologia linear⁸⁹, em nome do inflacionamento de outras, como a da construção da subjetividade de seus personagens, a temporal ou a dos narradores. Deste modo, operando na seleção e combinação destes procedimentos, isto é, agenciando-os, expandem-se os campos dos possíveis, como aventa a própria autora, e, conseqüentemente, dos significantes.

Para aprofundar nossa leitura de como se dá o desmolduramento em Lispector, recuperemos a leitura de sua obra feita por Camillo Penna. Dialogando com as considerações de “Ficção ou não”, o crítico observa no programa estético de Lispector um desejo de “desficcionalização da escrita” que, em termos literários, traduz-se em uma escrita *a-literária*, isto é, uma *não ficção*, rejeitando os artifícios que lhe são característicos⁹⁰. Para Penna, esta técnica, a que chama de “o nu de Clarice Lispector”, consiste em um movimento simultâneo de ocultação e exposição do literário. Em vários de seus romances e contos é evidente a rarefação dos enredos e a sensação de que nada acontece – “um grau zero do acontecimento” –, o que seria, na verdade, a revelação do nada, e não o ocultamento de algo a ser revelado. Nesse sentido, é no apagamento de si mesma, no despojamento dos artifícios literários, que esta escrita deixa transparecer seu reverso, isto é, a linguagem, e assim permite-se transcrever. Esse desencantamento transforma em literatura a narrativa da destituição desta como experiência nua.

Convocamos a leitura de Penna para traçar um diálogo entre o desmolduramento em Lispector e em Stigger. Assim, se por um lado o desmolduramento em Lispector

⁸⁸ O desmolduramento sugerido por Lispector assemelha-se ao *deslimite* do qual Ferreira Gullar fala em “Teoria do não-objeto”. Os dois gestos implicam em uma recusa aos moldes engessados e investem no transbordamento dos limites de seus respectivos suportes. Em ambos ocorre a ruptura do efeito ilusionista que, como consequência, torna menor a distância traçada entre espectador e obra. De certo modo, é possível aproximar a interação entre espectador e obra em Lygia Clark com a prosa *desmoldurada* de Clarice Lispector, que convida o leitor à renegociação da “suspensão da descrença” e torna-o agente na constituição dos significantes.

⁸⁹ Sobre o tratamento conferido às molduras temporal e espacial no primeiro romance de Lispector, *Perto do coração selvagem*, Silviano Santiago observou que “A ambição de Clarice Lispector foi a de inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance (vale de dizer de história, ou seja, de transformação e evolução do personagem): a do tempo atomizado e, concomitantemente, especializado”. Cf. SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice: cotidiano, labor e esperança. In: *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 233.

⁹⁰ PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. *Alea: estudos neolatinos*, v. 12, n. 1, 2010, p. 68-96.

advém de um esvaziamento das molduras convencionais para remoldurar-se como um texto que tensiona os limites da definição de ficção e literatura, sem contudo dela abrir mão, afinal a ficção continua sendo esse lugar de elaboração de mundos e seres possíveis, depurando-os até que reste apenas a própria linguagem, o desmolduramento na obra de Veronica Stigger, como vimos até aqui, dá-se por um movimento diametralmente oposto: partir de um investimento exagerado nas molduras ficcionais convencionais para poder “dizer qualquer coisa” até que o leitor, incomodado, desconfie máxime “isso é apenas ficção”. Nesse sentido, apesar das diferenças, ambas têm em comum o efeito de sua escrita sobre o leitor, desautomatizando-o da postura passiva de quem é conduzido sem percalços por uma narrativa cronológica e verossímil⁹¹.

Dito de outro modo, Clarice parte de uma depuração do ficcional e tem como ponto de chegada alguns questionamentos acerca da condição humana que se dá através da linguagem. Nesse sentido, é uma escrita que dá corpo ao não sentido, à incompreensão de si e do mundo. Do outro lado, Stigger parte de um inflacionamento do literário que em um processo de desmolduramento e remolduramento incorpora seus próprios limites e mostra-se justamente neste limiar. Assim, ao optar pela escrita de um romance, Stigger põe em prática, de maneira extensiva e ostensiva, o que vinha se desenhando em suas obras anteriores – o uso das personagens-tipo, os enredos *nonsense*, o excesso de violência etc.⁹²

⁹¹ O interesse de Veronica Stigger por Clarice Lispector pode ser visto nos artigos que escreveu sobre sua obra e na curadoria da exposição *O útero do mundo* no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2016, cujas obras articulavam elementos da psicanálise e da literatura de Lispector.

⁹² Em entrevista, quando questionada se *Opisanie świata* seria um ponto de ruptura em sua trajetória, Stigger declarou: “Pelo contrário, vejo muito não só de continuação, como também de resgate. A dicção do personagem Hans ao narrar uma história para seus companheiros de viagem, no capítulo intitulado ‘Desesperadamente verde’, por exemplo, parece recuperar a voz narrativa da maioria dos contos do meu primeiro livro, *O trágico e outras comédias*: há um quê de jocoso e quase infantil em seu jeito de falar. Creio que também se acentua em *Opisanie świata* uma atenção aos gestos dos personagens, que eu vinha desenvolvendo em textos anteriores, como ‘Tristeza e Isidoro’, ‘Caverna’, ‘Pat e Morg’, para citar só alguns. Quanto à austeridade da narrativa, esta já estava presente, aqui e ali, em contos publicados anteriormente, como ‘Quand avez-vous le plus souffert?’, de *Os anões*. Além disso tudo, parece-me que segue também presente em *Opisanie świata* o trabalho a partir de citações, a construção do texto, em larga medida, a partir da apropriação e reelaboração de vozes alheias, uma característica que vem de livros anteriores, como *Os anões*, *Massamorda* e, principalmente, *Delírio de Damasco*. Quanto à violência, quer texto mais violento que o capítulo ‘Netuno é um bom camarada’? Acredito, portanto, que se encontra em *Opisanie świata* um pouquinho de cada um dos livros anteriores”. Cf. DUSI, op. cit.

3.2 O romance, esse canibal

À primeira vista, o romance parece encenar um paradoxo. Ao mesmo tempo em que é descrito como gênero de múltiplas origens, com o passar dos séculos ele também converteu-se em um paradigma da escrita em prosa. No entanto, uma de suas características que se mantém é o constante jogo de ruptura estilística seguida pela normatização desta⁹³. É bem sabido que tal movimento não é privilégio do romance e ocorre nas demais manifestações estéticas⁹⁴, mas como em sua gênese jaz o aspecto devorador (de outros gêneros ou linguagens), a transgressão dos limites parece ser uma de suas condições de manutenção e existência. Traduzindo para os termos desta pesquisa, é como se o agenciamento das molduras constitutivas do romance fosse uma imposição e não apenas uma possibilidade, embora o que varie seja a intensidade em que esse agenciamento ocorre.

Sobre natureza multifacetada do romance, Bakhtin afirmou que “le style du roman, c’est un assemblage de styles; le langage du roman, c’est un système de langues”⁹⁵. Além disso, o teórico também apontou para a impossibilidade de definição estrita do romance, devido à instabilidade de suas características – afinal, no limite, qualquer uma delas remeteria a um gênero preexistente. Indo além desta constatação, poderíamos dizer que, na verdade, mesmo os gêneros literários clássicos (epopeia, drama e lírica), tal qual cunhados pela *Poética* de Aristóteles, também padeceriam da “não originalidade”, uma vez que suas origens remetem a outros discursos. Embora filósofos como Hegel tracem uma linha que liga o romance [a “epopeia burguesa”] à épica homérica⁹⁶, sabe-se que esta, assim como o romance, remonta a uma vasta tradição de narrativas oralizadas, folclóricas e míticas, cuja origem é irrastrável.

O romance, enquanto gênero narrativo e literário, encena essa angustiante ausência de origem que pode ser traduzida, nas palavras de Milan Kundera, como “a

⁹³ O alvoroço causado à época da publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther* ou *Madame Bovary* foi seguido da assimilação deles como paradigmas de romance, sendo replicados e diluídos pelas obras que se seguiram. Além disso, convém observar como na medida em que eram absorvidos e normatizados tornam-se modelos a serem “superados”.

⁹⁴ Cf. STEINBECK, Leo. A arte contemporânea e a situação de seu público. In: *Outros critérios*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

⁹⁵ BAKHTIN, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 2011, p. 88. [grifo no original].

⁹⁶ Cf. HEGEL, G. W. F. *Estética: a poesia*. Trad. A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

sabedoria da incerteza”⁹⁷. Kundera acredita na autonomia discursiva do romance, capaz de responder às questões de sua época com uma retórica particular e igualmente efetiva, se comparada aos discursos filosóficos, sociológicos ou políticos. Não à toa, um romance modular moderno como *Dom Quixote* trata justamente disso, do questionamento de sua originalidade e da suspensão de supostas certezas (real vs. ficção, razão vs. loucura etc.), o que manifesta-se em seu gênero – é uma paródia das novelas de cavalaria – e seu protagonista, que tem a sanidade mental questionada por terse *intoxicado* com a leitura dessas novelas. Sobre a originalidade, Alexandre Nodari afirmou que: “[n]ão é um acaso, assim, que o marco do ingresso do romance na modernidade, *Dom Quixote*, se afirme em seu prefácio, de modo paródico, como uma tradução – uma falsa tradução, ou melhor dizendo, uma tradução sem original”⁹⁸.

Apesar de o romance de Cervantes tensionar real e ficcional em seu bojo, é o romance realista que torna-se o parâmetro de narrativa em prosa vigente ainda hoje; não apenas no que diz respeito ao seu desejo de realidade – descrever personagens e situações reconhecíveis pelos leitores, bem como ter uma construção espacial e cronológica fidedignas –, como também em sua estrutura narrativa⁹⁹.

No início do século XX, a reboque dessa tradição realista, alguns teóricos lançaram-se em leituras dos romances produzidos no período, mas sem perder de vista sua relação com o contexto sócio-histórico que o cerca. Nessa esteira Lukács, por exemplo, contrapõe-se à leitura romântica que encarava o romance como repositório idealizado de totalização e acabamento, e passa a vê-lo como lugar de conflito e tensionamento capaz de narrar uma sociedade e indivíduos cada vez mais fragmentados¹⁰⁰. Na mesma toada, Adorno observa a inflexão de certo modo de narrar nos romances contemporâneos que associa às mudanças sócio-históricas pelas quais a sociedade passava – sem, contudo, abandonar a ideia do romance como “epopeia”,

⁹⁷ Cf. KUNDERA, Milan. A herança depreciada de Cervantes. In: *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

⁹⁸ NODARI, Alexandre. A tradução dá/da origem: notas sobre mito, romance e encontro de mundos. *Belas Infieis*, Brasília, v. 9, n. 2, 2020, p. 84.

⁹⁹ No início do século XIX, a partir das poéticas clássicas, o dramaturgo alemão Gustav Freytag estabelece a estrutura de cinco atos (exposição, ação crescente, clímax, ação descendente e resolução) que é aplicável para grande parte das narrativas e, ainda hoje, pode ser vista como umas das estruturas mais usadas em roteiros de filmes, séries televisivas e romances. Cf. FREYTAG, Gustav. Chapter V. The five acts. In: *Freytag's technique of the drama*. Trad. Elias J. McEwan. Carolina do Sul: BiblioBazaar, 2008.

¹⁰⁰ Cf. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed 34, 2000.

ainda que seja para chamá-lo de “epopeia negativa”¹⁰¹. Virginia Woolf, em uma conferência onde especula os destinos da prosa no início do século XX, demonstra otimismo e resolve apostar na natureza canibal do romance, devorador de todas as artes (aqui podemos ler *arte* como linguagens), e julga que será preciso “inventar novos nomes para os diferentes livros que se disfarçam sob esse único rótulo”¹⁰².

A observação da escritora é pertinaz porque toca em uma questão que se tornará um tópico acalorado nas discussões sobre literatura no século XX: as fronteiras entre os gêneros literários e os seus limites. As vanguardas modernistas põem à prova o engessamento não apenas dos protocolos de escrita como a de seus gêneros. Em um diálogo expressivo entre várias linguagens, vê-se que a experimentação dá a tônica do período e faz com que o arsenal crítico de outrora seja insuficiente para tratar destes novos experimentos com a linguagem.

O canibalismo apontado por Woolf nos faz pensar no conceito de antropofagia de Oswald de Andrade e, conseqüentemente, em seu romance antropófago, *Serafim Ponte Grande*. Segundo Kenneth Jackson, o gênero romance através do qual Serafim se apresenta negocia espaço com as possibilidades que este descreve no decorrer da narrativa. Isso acontece porque *Serafim Ponte Grande* serve-se de diversos estilos literários e faz referência a autores e demais obras caras à formação de seu autor, que os *deforma* a fim de questionar a estabilidade do gênero¹⁰³.

Dito isso, se o diagnóstico de Virginia Woolf foca no aspecto canibal do gênero, a antropofagia dá um passo além ao mostrar que não está interessada apenas na devoração de estilos e procedimentos, mas também na suspensão da ideia de

¹⁰¹ Cf. ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas sobre a literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: ed. 34, 2 p. 55-63.

¹⁰² Cf. WOOLF, Virgínia. Poesia, ficção e o futuro. In: *O valor do riso*. Trad. São Paulo: Cosac Naify. Do ponto de vista teórico, a declaração da escritora dialoga com uma afirmação de Bakhtin sobre a linguagem literária de modo geral: “Toda ampliação da linguagem literária à custa das diversas camadas extraliterárias da língua nacional está intimamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros (literários, científicos, publicísticos, de conversação etc.)”. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 268. Cabe ressaltar que o teórico destaca também da linguagem publicitária, adotada por Stigger não apenas seu romance mas em obras como *Gran Cabaret Demenzial*, *Os anões* e *Delírio de damasco*.

¹⁰³ KENNETH, Jackson David. A metamorfose dos textos em *Serafim Ponte Grande*. *Travessia*. 5.8/9 (1984), p. 9-19. Essa técnica de transgressão e dessacralização dos gêneros, bem como da noção de propriedade, já despontava em *Pau Brasil*, como expomos anteriormente, e é ensaiada em *Memórias sentimentais de João Miramar*, onde o gênero do diário íntimo e do relato é subvertido.

propriedade ou originalidade¹⁰⁴. Assim como em *Dom Quixote*, *Serafim Ponte Grande* tem em seu prólogo uma advertência semelhante: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Essa questão, longe de ser uma invenção oswaldiana, manifesta-se também nas práticas e manifestos dadaístas, especialmente nos *ready-mades* de Duchamp e nas colagens de Schwitters, procedimentos dos quais Oswald de Andrade e Veronica Stigger serviram-se em suas poéticas.

Deste modo, apoiando-se nos *ready-mades* e na antropofagia, vejamos como ambas podem ser usadas na análise de alguns aspectos do desmolduramento em *Opisanie świata*. Nossa hipótese é a de que Stigger não só se vale do *ready-made* como também o antropofagiza. Os resultados desta operação podem ser lidos através da noção de desmolduramento, uma vez que manifestam-se enquanto enunciados literários. Além disso, esse movimento é visto também no desmolduramento de pressupostos do gênero romance (seu enredo, a prevalência de uma voz narrativa que conduz o leitor, as personagens e, ainda, do próprio discurso), como o faz *Serafim Ponte Grande*, que para além dos procedimentos aqui expostos também mostra-se como um texto cuja voz narrativa é seu próprio autor¹⁰⁵. Assim, seria possível traçar uma linhagem de romances antropófagos na literatura tendo em vista o uso que fazem da enunciação discursiva.

3.3 *Opisanie świata* e *Serafim Ponte Grande*: a subversão da forma romance

No exemplar de *Serafim Ponte Grande* que os irmãos Campos e Décio Pignatari receberam de Oswald de Andrade, a palavra *romance* aparece rasurada e a ela sobrepõe-se *invenção*. A anedota é amplamente explorada por Haroldo de Campos, que parte dela para pensar sobre o caráter de “não-livro” da obra¹⁰⁶. Se considerarmos a etimologia da palavra *invenção*, “ir ao encontro de algo” (*in* + *venire*), ressemantiza-se seu entendimento habitual (descobrir algo novo). Isso nos permite usar a palavra “invenção” para pensar a dimensão dos encontros entre linguagens e perspectivas enunciativas que o romance de Oswald promove. Reforçando nossa releitura de invenção, Haroldo de

¹⁰⁴Cf. NODARI, Alexandre. “*A posse contra a propriedade*”: pedra de toque do Direito Antropofágico. 2007. 168f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Tal releitura do entendimento de antropofagia foi um dos assuntos abordados na dissertação de mestrado de Alexandre Nodari.

¹⁰⁵Cf. JACKSON, 1984, p. 9-19.

¹⁰⁶Cf. CAMPOS, H. de, op. cit., 1990.

Campos sublinha que *Serafim Ponte Grande* “põe em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária para nos propor um novo conceito de livro e de leitura [...], abolindo as fronteiras entre poesia e prosa [...] na desarticulação da forma romanesca tradicional”¹⁰⁷. Assim, tanto o autor como o crítico recusam a nomenclatura *romance* e *inventam*, como sugeriram Woolf e Lispector, outro nome para uma escrita que extravasa as molduras de sua convenção, mas segue criando seres e mundos possíveis.

Os encontros-invenções em *Serafim Ponte Grande* manifestam-se de diversas maneiras. De início, observa-se em sua composição a mescla de diferentes gêneros textuais e literários (texto dramático, diário íntimo, ensaio, dicionário, poemas etc.). Ainda segundo Haroldo de Campos, *Serafim Ponte Grande* “é um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou ‘amostras’ de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo”¹⁰⁸. Apesar do aspecto fragmentário e caótico, a obra é uma resposta crítica ao romance na forma de um não romance, ou seja, ao mesmo tempo em que nega, reivindica também que o gênero inclua experimentos similares a si¹⁰⁹. Nesse sentido, há uma irmandade entre o entendimento de Oswald e a definição de ficção que nos deu Clarice Lispector¹¹⁰.

Indo na mesma direção, *Opisanie świata* – cuja concepção coincidiu com as pesquisas que a autora realizava sobre artistas ligados ao modernismo brasileiro¹¹¹ – traz

¹⁰⁷ CAMPOS, H. de, op. cit., 1990, p. 5.

¹⁰⁸ Ibid., p. 8.

¹⁰⁹ Em sua dissertação de mestrado, Pascoal Farinaccio, ao analisar *Serafim Ponte Grande* no capítulo “A invenção no romance”, afirma: “Estaria aí a ‘vocação profunda’ da empresa oswaldiana: elaborar um ‘antilivro’, composto da acumulação paródica de modos tradicionais de fazer livro. ‘Não-livro’, portanto, segundo Haroldo, como investimento metalingüístico, crítica do livro pelo livro, mais precisamente, do ‘romance’ pelo ‘romance-invenção’ – originalíssima forma, oswaldiana, de criação do ‘novo’ em literatura”. FARINACCIO, Pascoal. *Serafim ponte grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas. Campinas, 1999, p. 105 [grifo nosso].

¹¹⁰ Além disso, os encontros também são sensíveis nas várias remissões feitas a outros livros e autores. Deste modo, é como se os encontros aí entrevistados adviessem do caráter antropófago que norteia o livro. Ao borrar os limites e as fronteiras entre os gêneros, as referências e as personagens (reais e ficcionais), *Serafim Ponte Grande* leva ao extremo a natureza canibal do romance, impossibilitando o rastreamento de sua origem, assim como em *Dom Quixote*, e renega a autoria/autoridade sobre o romance, como explicita seu prólogo “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”.

¹¹¹ Veronica Stigger definiu *Opisanie świata* como “um livro que nasceu intimamente relacionado com minhas pesquisas à época, sofrendo influências de várias leituras de então na sua escrita. Uma das leituras que mais me influenciou foi *Maria com Marcel*, de Raúl Antelo, que teve um impacto imenso não só sobre as pesquisas que eu vinha desenvolvendo e que desenvolvi nos anos posteriores, mas também na construção do romance, por conta do modo como Antelo tratava alguns temas que eram caros para mim: as relações entre América e Europa e a ênfase em certos autores mais deslocados do modernismo brasileiro, como Raul Bopp, Flávio de Carvalho e a própria Maria Martins”. Em 2013

aspectos similares. A respeito deste romance, Flora Süssekind apontou para a ruptura das expectativas dele com o gênero, pois

se a extensão novelesca cria expectativa de sequencialidade coesa, conjuga-se, porém, a um modo epistolar, segmentado, de composição. Se há um núcleo ficcional mínimo (filho doente/ pai polonês desconhecido), ele se desdobra em outras vozes, viagens, múltiplos registros – microrrelatos, diálogos, reclames, informes¹¹².

Em seu romance, o “núcleo ficcional mínimo” é ainda mais rarefeito que em *Serafim Ponte Grande* – onde diversas personagens e situações entrelaçam-se e desfazem-se – e pode ser resumido em poucas palavras: o polonês Opalka, na companhia de Bopp, viaja ao Brasil, mais especificamente à Amazônia, para conhecer o filho Natanael¹¹³.

Se *Serafim Ponte Grande* aposta em uma antropofagização discursivo- linguística, lançando mão da combinação de gêneros, da norma culta e de remissões a referências literárias, *Opisanie* vai além disso e antropofagiza pontos de vista nas enunciações discursivas, isto é, dos pontos de vista narrativos, valendo-se de *ready- mades* pictográficos (cartões postais, fotografias, cardápios, anúncios publicitários etc.) e frases completamente desmolduradas, cuja autoria é impossível de identificar. O uso dessas imagens e discursos deslocados não está a serviço da ilustração ou reiteração do que está escrito. Ao contrário, amplificam o movimento de sobreposição de molduras enunciativas (verbais e visuais), tensionando os limites dos gêneros em questão e convocando o leitor a atribuir-lhes um sentido no ato de leitura.

Stigger foi responsável pela curadoria da exposição “Maria Martins: metamorfoses” (MAM/SP), reiterando o diálogo com a obra de Antelo e, por consequência, alguns procedimentos dadaístas utilizados em *Opisanie* (os *ready-mades*, sobretudo). Se Antelo jogou com os prenomes – Maria e Marcel (valendo-se do mistério parcial nos nomes sem sobrenome, ou seja, sem a *confirmação* das identidades) –, Stigger o fez com os sobrenomes de seus protagonistas – Bopp e Opalka –, que embora remetam a figuras empíricas também podem ser atribuídos a qualquer um. Cf. STIGGER, Veronica. A ópera. *boletim de pesquisa nelic*, Florianópolis: UFSC, v. 18, n. 29, 2018, p. 115.

¹¹²SÜSSEKIND, Flora [orelha de livro]. In: STIGGER, Veronica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b, s/p.

¹¹³ Em *Serafim Ponte Grande* ainda percebem-se traços do *Bildungsroman* (a presença de um protagonista cuja vida é narrada desde o nascimento até a morte, passando pelo casamento, separação, fugas etc.). Tal traço acentua-se também por uma perspectiva enunciativa muito colada à 1ª pessoa, o narrador-personagem Serafim, embora a obra esteja jogando com a desconstrução do gênero e não com sua emulação.

3.4 *Opisanie świata: a descrição e a aventura*

Desde o título, *Opisanie świata*, o texto joga com a expectativa do leitor através de sucessivas desmolduras-deformações. Se o romance realista promete uma proximidade com a descrição – os detalhes de sua operação constitutiva sempre claros, enredo, narrador e personagens –, *Opisanie* nos dá um mundo por ser (d)escrito, que é fragmentário e elíptico. Na verdade, no decorrer de sua leitura revela-se a impossibilidade de descrever o mundo, pois o que cada um de seus leitores e personagens experimenta são *recortes* dele. Isso porque o mundo de seus personagens, apesar de compartilharem da mesma temporalidade, não coincide inteiramente, assim como não é o mesmo dos leitores de hoje. Deste modo, o que se descreve é a incompletude desses mundos, mas, como defende a Gestalt, esses mundos inteiros podem ser visto na junção de suas partes fragmentadas. São esses fragmentos dispersos – encenados pelos personagens, imagens e enunciados desmoldurados – que compõem um mundo em *Opisanie*, assim como as diversas leituras que são feitas dele.

Ao formular a noção de “jogo do texto”, Iser, apoiando-se em Gregory Bateson, vale-se da seguinte analogia: o mapa está para o território assim como a linguagem está para os objetos que nomeia. Apesar de em um primeiro momento a relação estabelecida soar como uma via de mão dupla (A está para B assim como B está para A), a verdade é que a escrita é apenas a abstratização gráfica daquilo que denomina. Trazendo isso para a ficção, estamos diante de um paradoxo: se por um lado a relação entre significante e significado é abstrata, ou seja, rompe a relação direta entre território e objeto, por outro, por ser impossível apagar completamente essa relação durante a leitura, na atribuição de sentido ao texto, a relação mantém-se, embora de maneira abstrata. Isso porque a construção dos sentidos de um texto nos remete sempre a outros textos. Logo, é possível afirmar que a literatura, de modo geral, opera em um *continuum* no qual algumas obras estão mais próximas do mapa como decalque do território e outras se encontram mais afeitas a essa relação nos termos postos por Iser. Dito isso, observemos como esse afastamento do mapa em relação ao seu território ocorre em *Opisanie*.

Como apontamos no início desse estudo, o título do romance traz consigo uma forte sobreposição de molduras, uma vez que foi diversas vezes “roubado” e “corrompido”. Conforme relatado no capítulo I, *Opisanie świata* é a tradução para o

polonês de *Il Milione*, cuja versão em português se intitula *As aventuras de Marco Polo*. A escolha de *Il Milione* é cercada por teorias. Uma delas sugere que *Milione* seria uma variação de *Emilione*, sobrenome usado por Marco Polo para diferenciar-se dos outros *Polos* de Veneza. A segunda remete ao contexto de recepção da obra, que foi vista por seus críticos como um livro com “um milhão” de mentiras, dado o caráter fantasioso de alguns dos relatos de viagem. Nos dois casos o índice da falsificação mantém-se, a exemplo das traduções do título.

Da mesma maneira, tanto em português quanto em polonês percebe-se que a conversão na língua de chegada apresenta-se como uma versão adulterada do original. A polonesa significa “descrição do mundo”. Assim, teríamos a seguinte sequência: *Il Milione: Opisanie świata – As aventuras de Marco Polo: Descrição do mundo*. Apesar das corruptelas, dois vocábulos merecem atenção porque não se distanciam do campo semântico central das obras de Marco Polo e Stigger, dois livros de viagens: *descrição do mundo e aventura*.

O entendimento que temos do vocábulo *descrição* está ligado a um campo semântico racional e científico. Para usar uma metáfora, é como se a descrição ideal, o objeto ou acontecimento em relação ao que se diz sobre ele, fosse uma convergência entre mapa e território¹¹⁴. Recuando na etimologia de “descrição”, temos que esta vem do latim *descriptio*, “representação de algo, cópia”, e de *describere*, “transcrever, contar, esboçar”, formada por *de-*, “para fora”, e *scribere*, “escrever”. Ajustando ambas ao nosso objetivo, vê-se que ao mesmo tempo que ela aponta para a ideia de *cópia* – com a qual *Opisanie* vai jogar para plantar a dúvida em seu leitor, nos *ready-mades*, personagens ou nas referências bibliográficas –, também pode ser lida como “escrever para fora”, ou seja, “escrever para fora” do mundo, retomando a tradução do título. Essa escrita que *transborda* o próprio mundo – uma atualização do conto de Borges, pois aqui o mapa é muito maior que o próprio mundo – seria uma possível chave de leitura para o romance, que nos mostra isso no percurso de uma viagem.

Em *Opisanie* há duas possibilidades de leitura para a viagem. A primeira e mais literal reside no enredo, isto é, a viagem de Opalka ao Brasil, périplo que ocupa praticamente toda a obra. Lendo por esse viés percebe-se uma proximidade com gêneros

¹¹⁴ Todavia, como bem demonstraram Iser em *O fictício e o imaginário* e Jorge Luís Borges em seu conto “Sobre o rigor na ciência”, tal coincidência entre mapa e território é impossível e, no limite, inútil.

literários caros à temática, como os cadernos e diários de viagem amplamente praticados pelos modernistas¹¹⁵. Contudo, por tratar-se de um romance no qual seu próprio processo de composição é explicitado, a remissão ao gênero “literatura de viagem” implica antes em seu desmolduramento, isto é, na evocação de alguns dos seus aspectos ao mesmo tempo em que cria-se lhe outros. Encarando-se Opalka como um escritor (artista), vê-se que os efeitos da viagem não incitam-lhe à antropologia ou reunião sumária de acontecimentos cronológicos –, como o fizeram vários pesquisadores internacionais em incursões ao Brasil –, mas sim à *aventura* da escrita, que inicia-se justamente ao final da viagem.

As relações entre viagem e escrita são profícuas, seja no nível temático ou das analogias entre os dois processos. Mesmo no nível temático, em obras cujo enredo aborda uma viagem literal, há sempre um segundo sentido a ser lido, da viagem como descoberta de algo sobre o mundo ou sobre si que é revelado no ponto de chegada. No nível temático, há a *A divina comédia*, uma “viagem” do Inferno ao Paraíso na qual Dante conta com Virgílio (o poeta) como seu guia – de modo espelhado, Bopp (o poeta) pode ser lido como o guia de Opalka¹¹⁶; ou a *Odisseia*, cuja narrativa centra-se no percurso de uma viagem (também pelo mar) de retorno à casa (assim como Opalka, que não viaja para fazer turismo, mas para reencontrar parte do seu passado). No nível tanto temático como de artesanaria, *Opisanie* assemelha-se a *galáxias*, de Haroldo de Campos, definido por seu autor como um “anti-livro de viagens”. Nele, Campos redige experiências de viagens que se misturam a experiências de escritas, demonstradas nas inúmeras analogias, alusões e metáforas entre texto e viagem.

Mas se Opalka viaja para um lugar que já conhece, onde estaria a novidade e a descoberta? A este respeito, Mario Cámara observou que “El viaje de *Opisanie* no es un viaje de regreso, ni de reconocimiento, la incursión amazónica es, más bien, un viaje de desconocimiento e invención”¹¹⁷. Não se trata de reconhecimento, mas sim de

¹¹⁵ Destacam-se os diários redigidos por Mário de Andrade em suas viagens de descoberta pelo Brasil e também o famoso *Feuilles de Route* (1924), no qual Blaise Cendrars narra suas impressões sobre o Brasil.

¹¹⁶ Em *Opisanie* o Inferno ilustra-se vigorosamente no capítulo “Netuno é um bom camarada”, em que há um ritual macabro entre os passageiros que ainda não haviam feito a passagem pela linha do Equador. Após sucessivas provas violentas, aqueles que não conseguem completa-las com êxito são lançados sem reservas ao mar.

¹¹⁷ CÁMARA, Mario. Veronica Stigger, um percurso possível entre arte, literatura e crítica. *XIII Seminário Internacional de Estudos da Literatura: O papel da crítica literatura e nas artes contemporâneas*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 2015, s/p. Disponível em: < https://www.academia.edu/15485748/Veronica_Stigger_um_percurso_poss%C3%ADvel_entre_arte_literatura_e_cr%C3%ADtica >.

reencontro. Ao chegar ao seu destino final, Opalka experiencia o re-conhecimento de si – a cena em que Opalka vê a si mesmo no semblante do filho já morto –, que o leva à decisão de começar a escrever suas memórias. Cámara fala em “desconhecimento e invenção” porque a viagem é até a Amazônia, um lugar aonde poucos vão, mas cuja imagem é carregada por um imaginário fantasioso e, muitas vezes, cheio de “invencionices”. O romance desconstrói duplamente as expectativas do leitor ávido pelo momento da chegada ao destino final (afinal a Amazônia é o que permeia a maior parte das ações na narrativa, pois é onde vive Nathanael, para onde vão Opalka e Bopp). Assim, há o deslocamento entre duas molduras, a da Amazônia empírica e a da Amazônia imaginada, que convergem para uma terceira, a da Amazônia ficcionalizada pelo romance, que se situaria na intersecção entre as duas anteriores.

Ainda assim, a maior parte da narrativa concentra-se em um não lugar, isto é, o navio, local de trânsito e passagem, cuja condição de existência é justamente não ter localização precisa, assim como Opalka e Bopp são duas personalidades que, de modos distintos, mostram-se nômades e desenraizados. A chegada à Amazônia acontece nos capítulos finais e a região é pouco explorada, seja em seu exotismo cultural ou geográfico, permanecendo indecifrável e desconhecida. Nesse sentido, o jogo de expectativas com a Amazônia é similar àquele que o leitor trava com o próprio romance e a lição recebida: é preciso completar por si só esses furos deixados tanto no significante Amazônia quanto no significante romance, cuja *descrição* transborda o recorte das geografias que descreve.

Assim, a aventura começa quando a viagem empírica termina: o início da escrita. A aproximação entre o aventureiro e o artista é feita por Georg Simmel, que vê tanto na aventura quanto na obra de arte um recorte de experiência “autossuficiente” que traz consigo sua própria totalidade, mediada por um centro interno a cada um deles. A relação de ambas com a vida, segundo Simmel, é antinômica, pois o fato de poderem ser lidas como um “resumo” da vida inteira traz a ideia de um “esgotamento” desta. Para o autor, isso se dá de modo “perfeito”

porque a obra de arte se coloca do lado oposto da vida, uma realidade, e a aventura se coloca do lado oposto da vida, como um processo ininterrupto, que entrelaça compreensivelmente todo elemento com

seu vizinho. Justamente porque a obra de arte e a aventura se opõem à vida (mesmo que nos mais distintos significados do oposto), uma e outra são análogas à totalidade de uma vida, como é representado em um pequeno corte e na densidade da experiência do sonho¹¹⁸.

É assim que essa antinomia figura-se em *Opisanie: a descrição* aparece como transbordamento na *aparente* circularidade da obra. Em seu último capítulo, “Descrição do mundo”, Opalka está ensaiando a escrita em um caderninho que ganhou de Bopp. Nos primeiros esboços, lemos: Opisanie świata – descrição do mundo – memórias – Bopp – romance – para Natanael, meu filho. À primeira vista as informações sugerem, sobretudo pelo título, que o romance lido por nós foi escrito por Opalka. Todavia, alguns indícios nos levam a duvidar e chamam a nossa atenção para pequenos equívocos. Primeiro, em relação à autoria. Opalka não usa seu nome verdadeiro e opta pela falsificação, assinando com o nome de Bopp¹¹⁹.

Desse modo, haveria três molduras autorais em jogo: as de Opalka, Bopp e Stigger¹²⁰. Novamente, podemos lê-las enquanto ponto de intersecção enunciativa, isto é, a voz autoral é simultaneamente partilhada por esses três lugares de enunciação sem, no entanto, fincar-se inteiramente em nenhum deles. Segundo, porque se voltarmos ao início do romance não encontraremos a mesma dedicatória escrita no final, mas sim uma outra, feita por Veronica Stigger, apontando para mais uma confluência entre o real e o ficcional –, “Para Ivo, meu pai”, onde o filho se torna o genitor e a autora e o seu personagem se cruzam de modo singelo.

Reforçando a teoria que deixa em suspenso a escrita da narrativa, voltemos ao antepenúltimo capítulo, “Para não esquecer”¹²¹. Fim e começo aproximam-se novamente. É o enterro de Natanael e o momento em que Bopp incentiva Opalka à

¹¹⁸ SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998, p. 171-187.

¹¹⁹ Retomando o gatilho para a escrita de *Opisanie, Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*, o procedimento usado por Stigger assemelha-se ao de Duchamp em seu *Urinol*: a falsificação da assinatura. No *ready-made*, o artista abre mão do nome próprio e assina com um pseudônimo, rejeitando a autoria.

¹²⁰ A este respeito, cf. nota 92. Assim como em *Macunaíma*, em que o papagaio recita ao rapsodo uma história do povo Tapunham, o enrosco linguístico também está presente em *Opisanie*: como Opalka, polonês que viveu apenas por algum tempo no Brasil, poderia ter escrito um romance em português?

¹²¹ *Para não esquecer* é o título de uma obra póstuma de Clarice Lispector, que reúne fragmentos sem uma ligação específica entre si, incluindo breves reflexões, crônicas e trechos de diários. O caráter inacabado dialoga com as notas ainda esparsas de Opalka ao final do romance, que, por sua vez, também parece escrever para não esquecer – e, entendendo-o como um personagem, para não ser esquecido pelo leitor, uma vez que a obra guarda um caráter cíclico.

escrita. Nessa passagem há um breve momento de fusão entre a fala do personagem e o que parece ser um ponto de vista autoral:

– Tome – disse Bopp, estendendo-lhe um caderninho preto. – É um presente. Serve para fazer anotações. Para que o senhor escreva o que passou. Ajuda a superar. E a não esquecer. A gente escreve para não esquecer. Ou para fingir que não esqueceu. [...] – Ou para inventar o que esqueceu. Talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu¹²².

Se Opalka de fato seguiu os conselhos do amigo, é preciso duvidar do que lemos. A fala do personagem nesse contexto é uma piscadela para o seu leitor e o convida a pôr em dúvida aquilo que está lendo. Deste modo, essa breve análise de como se conforma a autoria abre portas para vermos como esse procedimento é usado em outros lugares do romance, começando pelos *ready-mades*.

3.5 Os *ready-mades* I: personagens

Como já exposto no primeiro capítulo deste estudo, há aproximações entre a prática dos *ready-mades* e o desmolduramento. O *ready-made* é um deslocamento através do qual seu autor manifesta-se em gesto, mas sem omitir a natureza do objeto deslocado. Dito assim, à primeira vista, pode parecer que *Opisanie* constitui-se a partir de sucessivos *ready-mades* e que o leitor deve simplesmente identificar seus contextos originários¹²³. No entanto, o que a autora faz é *jogar* com o limite entre as remissões a figuras históricas e factuais e suas respectivas ficcionalizações.

A escolha dos nomes de seus personagens nos traz alguns desses experimentos. Começamos pelos protagonistas, Opalka e Bopp. O primeiro tem sua concepção baseada em Roman Opalka, artista plástico franco-polonês, que fez uma série de

¹²²STIGGER, op. cit., 2013b, p. 145.

¹²³ A seção final, “Deveres”, funciona como bibliografia do romance, na qual as várias remissões e empréstimos feitos no decorrer da escrita são explicitados. Deste modo, entregando suas fontes, sugere-se outra possibilidade de leitura a partir das referências indicadas – e aí há de se observar o eixoda escolha, pois nem todas, evidentemente, são dadas –, pois não estão marcadas em páginas ou passagens específicas.

gravuras chamada *Opisanie świata*¹²⁴. O segundo, em uma primeira leitura menos acurada, é obviamente o poeta modernista Raul Bopp. Refletindo sobre Bopp e sua personalidade peculiar, Opalka escreve algumas notas sobre ele que reforçam essa percepção

Bopp será sempre um desses sujeitos cuja vida é muito maior que a obra. [...] Talvez os autores do povo escrevam um dia a verdadeira biografia do meu amigo, cantada em versos quebrados, bem Bopp. Na Amazônia, continuei a ouvir coisas malucas sobre ele. Disseram-me que Bopp cruzara não sei quantos estados em jangada, que em Mato Grosso o bacharel Bopp pintara as placas dos armazéns de uns árabes e que ficara demais antropófago no meio dos índios. [...] Estava atrás da Cobra Grande¹²⁵ [grifos nossos].

Embora o personagem de Stigger seja descrito de modo tão similar, é preciso atentar para uma pequena diferença: ele não se chama *Raul Bopp*, mas sim Bopp, assim como Opalka não é *Roman Opalka*. Esse jogo com o equívoco mínimo está na base do uso dos *ready-mades* em *Opisanie świata*. Mais do que o simples deslocamento textual ou imagético reposto em um contexto diferente, o romance tensiona os limites entre realidade e ficção, embora reivindique seu caráter literário, como já exposto anteriormente.

Focando mais detidamente em Bopp, uma vez que as remissões ao seu *eu*-origo são mais profícuas e evidentes, analisemos a construção de sua personagem. Longe de propor uma cisão brusca entre real e ficcional, há na verdade um interesse em demonstrar a fragilidade dos limites entre um polo e outro. A sobreposição das duas molduras demonstra, mais uma vez, que o significante delinea-se nas intersecções, isto é, o Bopp ficcional estaria entre o Raul Bopp histórico e o Raul Bopp empírico. Trazendo novamente o desmolduramento à tona, nesse caso ele se manifesta no agenciamento dessas molduras possíveis, – embora seja possível pensar nos infinitos desdobramentos delas, considerando que cada crítico, leitor ou familiar vai trazer um ponto de vista distinto e atualizado de Raul Bopp e Bopp –, uma vez que é impossível definir onde começam (ou originam-se) o Raul Bopp empírico e o histórico e onde

¹²⁴ Segundo a autora, a obra de Opalka era um de seus assuntos de pesquisa quando iniciou a redação do romance. Cf. STIGGER, Verônica. Um livro antigo e, por isso, uma obra bastante moderna. *Suplemento Pernambuco*. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html>. Acesso em: 22 abr. 2020.

¹²⁵ STIGGER, op. cit., 2013b, p. 146-147. No trecho, parece que vemos o Raul Bopp poeta (seus *versos quebrados*, o título de sua grande obra, *Cobra Norato*), ator central junto ao modernismo brasileiro, sobretudo no momento da “segunda denteção”, marcada pela segunda fase da Revista de Antropofagia, da qual era um dos diretores e cujos integrantes nomeavam-se *antropófagos*.

termina o Bopp ficcional, ficando apenas com as suas perspectivas apreensíveis. As duas molduras se alimentam uma da outra, mas são independentes. Em reforço a isso, entraria ainda a autoria da obra, que é compartilhada entre Stigger, Opalka e Bopp, e não reivindica propriedade, como acontece em *Serafim Ponte Grande*.

Além de Opalka e Bopp, há também outros personagens que partilham de estatuto semelhante. Segundo vários artigos e declarações da autora em entrevistas, o modernismo de 1922 serviu como inspiração para a escrita do romance e, consequentemente, para a construção de alguns de seus personagens¹²⁶. No capítulo

“Meus amigos no navio” a voz narrativa de Opalka procede a um *ready-made*: transcreve páginas do caderninho de Bopp. Nele, lemos a descrição de alguns dos tripulantes do navio: dona Oliva, as Olivinhas, senhor e senhora Andrade, Curto Chivito, Hans e Opalka. Aí os nomes, assim como o de Bopp, remetem, em equívocos mínimos aos seus correspondentes empíricos: Oliva é a mecenas Olívia Penteado, Olivinha, sua sobrinha, pode ser lida como Yolanda Penteado, o casal Andrade é Tarsilado Amaral e Oswald, Chivito é a versão uruguaia do dadaísta alemão Kurt Schwitters e Hans é o poeta suíço Hans Arp).

Procedimento semelhante aparece em *Serafim Ponte Grande*, justamente durante uma viagem de navio na qual Serafim, entediado, põe-se a ler um dicionário de bolso redigido por Pinto Calçudo – companheiros de viagem que evocam a dupla Opalka e Bopp – e cujo objetivo era “não confundir nem esquecer as pessoas que conhece ou conheceu”¹²⁷. De semelhantes têm o fato de operarem com o eixo da seleção e da combinação, pois ambos os escritos fazem uma curadoria daqueles que serão mencionados. Além disso, o tom irônico está presente nos dois. No entanto, se o dicionário de Pinto Calçudo presta-se a descrições sucintas e funciona mais como um *memorex* do que um diário intimista, as notas de Bopp apresentam descrições mais

¹²⁶ Segundo Veronica Stigger: “incluí nele [*Opisanie świata*] uma série de personagens que fazem referência, mesmo que vagamente, a personalidades históricas também estudadas por mim, como Raul Bopp, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Kurt Schwitters [...]. *Opisanie świata* não deixa de ser uma homenagem ao modernismo. Se o leitor estiver atento para a rede de relações e sugestões que busquei criar por meio dessas apropriações de nomes (e de textos) perceberá que o livro é também, a seu modo, uma espécie de história poética do modernismo brasileiro”. Cf. STIGGER, Veronica. *Revista garupa*. Ed. 0. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-zero/pagina/entrevista>. Acesso em: 28 maio 2020. Destaca-se também o alentado estudo acerca das relações de *Opisanie świata* e o Modernismo Brasileiro de 1922 realizado por Gustavo Ramos da Silva. Cf. SILVA, Gustavo Ramos da. *Depois do fim do mundo: Opisanie świata* de Verônica Stigger. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

¹²⁷ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*, p. 87.

detalhadas e remetem a um álbum de fotogramas por escrito. Além disso, seu uso narrativo serve simultaneamente para evocar uma passagem do romance oswaldiano e destacar as personagens ali citadas como uma homenagem, ainda que não perca seu caráter equívoco, pois nenhum deles leva, *ipsis litteris*, o mesmo nome de seu correspondente empírico.

Em todos os casos expostos acerca dos personagens em *Opisanie świata* há um desmolduramento seguido de remolduramento. Parte-se de suas molduras originárias, isto é, das personalidades históricas e empíricas neles identificáveis, para, em seguida, desmoldurá-los, seja através da grafia dos nomes ou de suas caracterizações, e, por fim, remoldurá-los como seres ficcionais. Remoldurados deste modo, na grafia de seus nomes e em suas descrições – observe-se que o Curto Chivito de *Opisanie* é uruguaio, por exemplo –, elas não são apenas meras ficcionalizações historiográficas, respondendo à dicotomia entre correspondente histórico que se acopla confortavelmente ao seu correspondente ficcional, mas sim novos pontos de vista que serão postos para funcionar através das diversas leituras e, conseqüentemente, dos pontos de vista que se atravessam nesses cruzamentos de perspectivas. Nesse movimento, ao fim e ao cabo, questiona-se, com o suporte das diversas vozes narrativas presentes no romance, a imanência da origem/originalidade e da propriedade, como veremos no uso particular que Stigger faz dos *ready-mades* em seu romance.

3.6 Os *ready-mades* visuais e os enunciados sem dono

Se em *Serafim Ponte Grande* há uma antropofagização dos gêneros literários, por outro ele não investe propriamente nos *ready-mades*¹²⁸. *Opisanie świata*, apesar de servir-se de alguns desses procedimentos, vai em direção a uma radicalização maior, que parte dos *ready-mades* em direção à antropofagia. Com os personagens, esse gesto

¹²⁸ Mesmo com a inserção nominal e explícita do que parecem ser outros “livros” dentro do próprio romance (Recitativo, Um legalista de Fraque, Alpendre, que funcionam bem como transposição de um mecanismo de edição do cinema para o meio literário, onde temos a “ilusão” ótica do movimento coeso), nessas quebras mantém-se quase sempre o ponto de vista de Serafim; mesmo quando há mudanças de foco narrativo, ele segue sendo imputável (aos demais personagens, narrador ou próprio autor, como no prólogo).

era mais explícito: partia de um falso *ready-made* (o uso de Bopp como personagem) em direção a um desmolduramento, como demonstramos anteriormente.

Em *Opisanie*, os códigos linguístico e literário tornam-se protagonistas da narrativa, isto é, eles interessam não só pelo o que dizem *denotativamente*, mas pelo modo *como* o fazem. Se na maior parte do tempo são cartas, epígrafes, notas e episódios de viagem que conferem o andamento da narrativa, por outro lado há outros dois fios condutores que destacam-se através de seus enunciados aparentemente deslocados e de autoria indeterminada, as imagens, em sua maioria retiradas de anúncios publicitários da época em que se passa a narrativa. Sabe-se que as vanguardas e neovanguardas das quais Oswald e Stigger são debitários dedicaram atenção à publicidade e em diálogo com esta linguagem desenvolveram procedimentos literários¹²⁹. A influência da imprensa e dos anúncios publicitários por ela veiculados pode ser vista a partir da literatura produzida no final do século XIX no Brasil¹³⁰. A atenção a esses detalhes está estampada em *Opisanie świata*, desde a capa e as primeiras páginas, onde figuram fotografias em preto e branco e sépia de navios e portos dos anos 1930, e no projeto do livro, outro aspecto que faz coro ao Oswald de *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesias*. As possibilidades propiciadas pelas novas técnicas foram assimiladas nesse momento em que as impressões tornavam-se mais maleáveis e disponibilizavam novas possibilidades para o objeto livro¹³¹.

Em *Opisanie* os anúncios aliam-se à narrativa textual de modo que a atribuição de sentido a eles dá-se através de um procedimento análogo à montagem cinematográfica, uma vez que imagens e textos são selecionados e justapostos, cabendo

¹²⁹ Destacam-se aqui os dadaístas, por exemplo Kurt Schwitters, que em suas colagens valiam-se de recortes de publicidades em jornais e revistas, bem como os construtivistas russos, como Rodtchenko e Maiakovski, que “realizam entre 1923 e 1925 cartazes para empresas estatais e para a loja de departamentos GUM”. Cf. FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 13, n. 1, 2005, p. 112.

¹³⁰ Em *O cinematógrafo de letras*, Flora Süssekind esmiúça a questão atendo-se não apenas aos impressos, mas também às demais técnicas surgidas no período, como o gramofone, o cinema e a fotografia.

¹³¹ Nesse sentido, no que diz respeito à incorporação das técnicas pela literatura, há uma vasta tradição à qual Stigger filia-se. Desde Sousândrade, cujo “Inferno de Wall Street” lança mão de uma linguagem cacofônica da Nova Iorque dos anos 1860, passando por Machado de Assis, cujo *Brás Cubas* traz capítulos que brincam com possibilidades tipográficas, chegando ao modernismo, em obras como *Pathé Baby*, de Alcântara Machado, cujo ritmo dialoga com o do cinema, ou, ainda, *Desabrigo*, de Antonio Fraga, cuja linguagem radiofônica é incorporada à voz narrativa, chegando até Valêncio Xavier, com sua linguagem jornalística, e Paulo Leminski e Décio Pignatari, com alguns poemas que flertam com a linguagem publicitária.

ao leitor atribuir-lhes um sentido¹³². Dessa maneira, as possibilidades de leitura são várias. Pode-se lê-los atentando-se para o lugar da narrativa em que estão inseridos, ou, ainda, como um apanhado de lembranças que recriam o percurso afetivo do retorno de Opalka ao Brasil¹³³. De modo literal, inclusive, essas imagens estão molduradas, como podemos ver abaixo:

Figura 2 – no navio

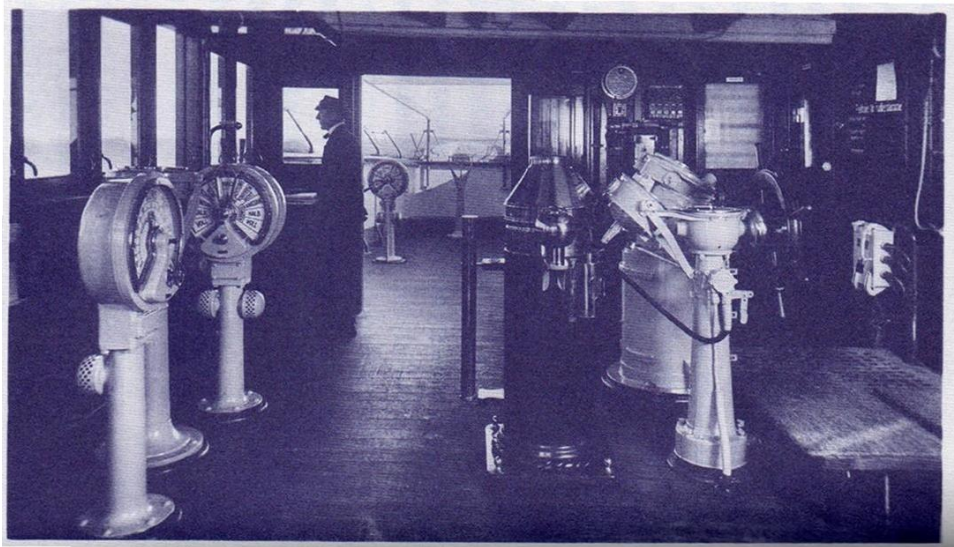


Fonte: Stigger, 2013b, p. 80.

¹³² Outra obra onde é possível perceber esse movimento de atribuição de sentido através de uma montagem análoga à cinematográfica é *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier. Na *novela* – e cabe lembrar que o texto também é inclassificável – há pelo menos três linhas narrativas distintas estabelecidas. O processo de montagem em questão é conduzido pela disposição dos elementos nas páginas, mas também se abrem, assim, três pontos de vista possíveis para o mesmo episódio: a gripe espanhola em Curitiba. As aproximações entre a poética de Valêncio Xavier e a montagem cinematográfica pode ser conferida em artigo onde analisa-se *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. Cf. COMIN, Clarissa Loyola. Tipos de perturbação:(des) montagem em Valêncio Xavier e Sergei Eisenstein. *Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 28, 2017.

¹³³ Os anúncios conversam com a narrativa. O primeiro, logo na abertura do romance, evoca as viagens de Gulliver, signo da viagem. O segundo, referente a um creme para os seios, vem antes do capítulo em que uma moça atraente aparece despertando a atenção de Bopp e depois dançando a tarantela, com uma coreografia que faz alusão ao êxtase sexual. Ou, ainda, o anúncio de uma pomada cicatrizante, após o capítulo mais violento do romance.

Figura 3



Fonte: Stigger, 2013b, p. 92.

Figura 4



Fonte: Stigger, 2013b, p. 71.

Figura 5



Fonte: Stigger, 2013b, p. 46.

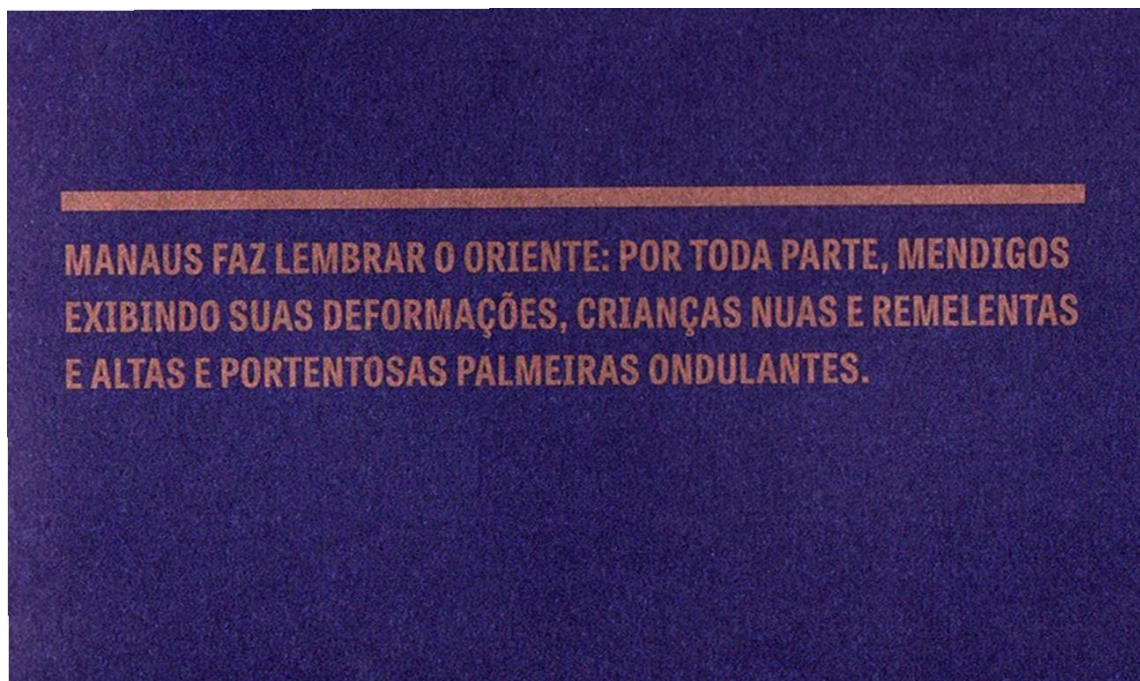
Deslocados de seus contextos originários, os jornais, os anúncios aqui justapostos adquirem novos significados e abrem-se a outras leituras. Nesse processo de montagem, que não depende apenas da escrita, cria-se uma nova linha narrativa possível, a exemplo do que acontece em *O mez da gripe* e *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, de Valêncio Xavier, cujo significante deve ser suplementado pelo leitor no jogo do texto¹³⁴. Mais do que ilustrar, os índices pictográficos e o uso de publicidades servem para alargar os horizontes enunciativos no romance. Essas molduras, desprovidas de seus contextos, agenciam-se com os demais significantes da narrativa (os personagens, o enredo, a época etc.).

No entanto, o discurso das imagens, em um dado momento, começa a relacionar-se com uma terceira linha narrativa, composta por frases completamente desmolduradas, diferentes dos anúncios. São frases cujo tom assemelha-se ao das recomendações lidas

¹³⁴ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013. A terminologia é extraída da obra de Iser, na qual a noção de “jogo do texto” exprime a relação entre obra e leitor, em que os significantes tendem a uma constante fuga e remodulação. A suplementação seria um momento de pausa e observação desses significantes em específico. Leitura semelhante encontra-se na supracitada dissertação de Farinaccio, da qual nosso estudo se serve.

em guias de viagem antigos, destinados àqueles que dirigiam-se a destinos considerados mais “selvagens” e inóspitos. Se as imagens publicitárias, cartões postais e fotografias ainda permitem que os reportemos a um contexto enunciativo originário¹³⁵, os enunciados soltos, que, às vezes, não inserem-se no mesmo campo semântico das imagens, estão completamente isolados¹³⁶:

Figura 6

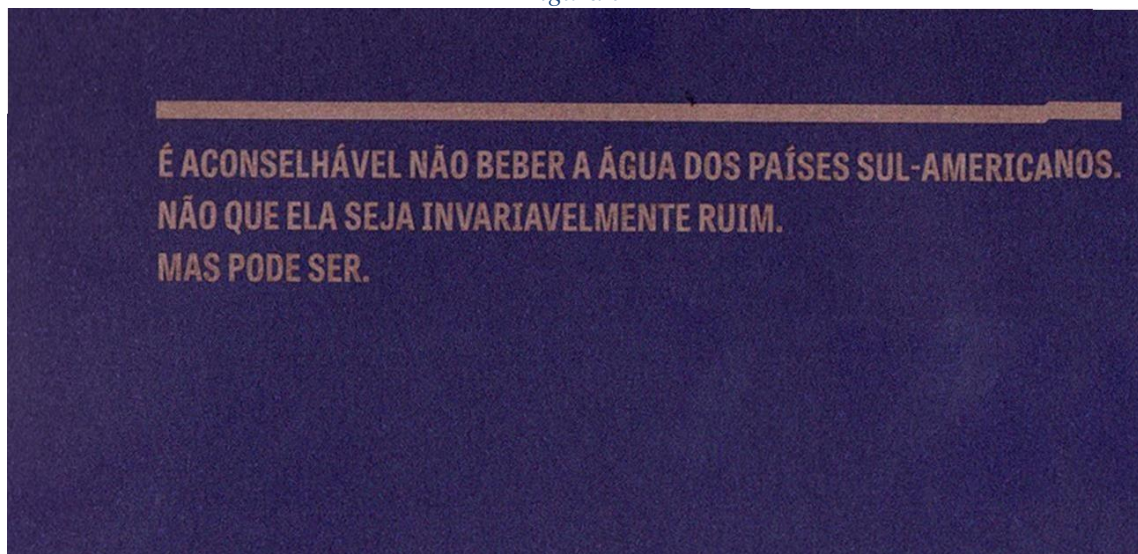


Fonte: Stigger, 2013b, p. 129.

¹³⁵ *Opisanie swiata* não é um *roman à clef*, isto é, não está contando com um leitor capaz de decifrar-lhe as múltiplas referências das quais lança mão. Isso comprova-se de diversos modos. Primeiro, porque a narrativa flui independente de o leitor conhecer as referências ali postas. Segundo, porque ao final do romance há duas seções que merecem atenção: “Deveres” e “Créditos das imagens”. Ao entregar-nos suas fontes, a autora indica que seu objetivo não é um jogo de caça às referências, mas sim um de questionamento da “originalidade”.

¹³⁶ As imagens e os enunciados que são descolados da narrativa de Bopp e Opalka aparecem em páginas de cores diferentes, reforçando novamente o projeto de livro como construção de sentidos do texto e não apenas de elementos decorativos.

Figura 7



Fonte: Stigger, 2013b, p. 70.

Uma vez que a enunciação descola-se completamente de qualquer um dos pontos de vista presentes no romance, o leitor é convocado de modo *ativo* para atribuir-lhes um sentido. O procedimento é visto por Bakhtin como responsividade, pois

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante¹³⁷.

Tornando-se falante, o leitor, ou seja, aquele que enuncia, torna-se responsável pelo texto aparentemente desvinculado de sua origem enunciativa¹³⁸. Nesse sentido, novamente, ressalta-se que para além de um simples desdobramento do *ready-made* – em que a origem e o contexto são deslocados – o procedimento de Stigger vai em direção à antropofagia em sua dimensão mais radical, pois ao abrir mão de uma única origem discursiva (quem enuncia), ela resolve dissolver a noção ao partilhá-la com todos os leitores.

¹³⁷ BAKHTIN, *Op. cit.*, 2011, p. 271.

¹³⁸ Bakhtin reforça nosso argumento ao dizer, em termos linguísticos, que “a oração como unidade da língua, à semelhança da palavra, não tem autor. Ela é de ninguém, como a palavra, e só funcionando como um enunciado pleno ela se torna expressão da posição do falante individual em uma situação concreta de comunicação discursiva. Isto nos leva a uma nova, a uma terceira peculiaridade do enunciado – a relação do enunciado com o próprio falante (autor do enunciado) e com outros participantes da enunciação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 289).

Assim, se os enunciados devem ser lidos de acordo com o seu contexto, percebe-se que o tom irônico explícito em alguns segue um objetivo: comprar a simpatia e confiança do leitor para que este aceite enunciá-los sem ressalvas. Todavia, em alguns desses enunciados é possível vislumbrar de qual ponto de vista eles falam, pois alguns expõem uma visão eurocêntrica em relação ao Outro, no caso aos brasileiros, como em “Manaus faz lembrar o Oriente: por toda parte, mendigos exibindo suas deformações, crianças nuas e remelentas e altas e portentosas palmeiras ondulantes”¹³⁹. Esta declaração, que não parece ser um conselho de viagem como as demais, oscila entre o olhar depreciativo do turista europeu e uma linguagem grandiloquente que exalta as belezas naturais.

O aspecto desmoldurado dos enunciados expostos causa uma tensão ao gênero romance no qual a obra se insere. Se o gênero discursivo está em consonância com as expectativas criadas com seu público leitor e este movimento de mão dupla é o que o caracteriza, então pode-se afirmar que o texto de Stigger configura-se como um gênero por vir, que será construído não por uma vontade autoral ou paradigmas convencionais, mas pelos seus leitores e sucessivas leituras. É nesse sentido que a radicalização do gesto antropófago já presente em *Serafim Ponte Grande* dialoga com o desmolduramento. No romance oswaldiano já se assistia à desapropriação das balizas narrativas convencionais, porém ainda apostando em um ponto de vista mais centrado em uma única personagem, Serafim, e aqueles com quem se relaciona e passam pelas suas andanças. No romance de Stigger, por outro lado, é como se a autora potencializasse os ensinamentos da forma romance – sua multiplicidade de pontos de vista e seu caráter saqueador, ao servir-se de vários outros discursos – e agenciasse os pontos de vista enquanto pontos de leituras, possibilitando-nos entender *Opisanie świata* como um *desromance*.

¹³⁹ STIGGER, op. cit., 2013b, p. 129.

CAPÍTULO IV: A DESAPARIÇÃO DOS PERSONAGENS

4.1 O corpo do texto

Como nos ensinou Wolfgang Iser, o leitor tem um papel fundamental e ativo na construção do sentido de um texto, que não reside nas palavras, mas nas *imagens* que o leitor constrói a partir delas, bem como nos diálogos concebidos entre estas novas imagens e aquelas que já compunham o repertório de mundo do leitor; visto assim, não haveria uma cisão estanque entre *sujeito* (leitor) e *objeto* (texto), afinal o texto precisa passar pelo corpo do leitor para adquirir legibilidade, transformando-se em “efeito a ser experimentado” ao invés de “algo a ser explicado”¹⁴⁰.

Encarar a folha do texto como uma pele a ser preenchida é uma metáfora recorrente no que diz respeito à escrita, realçando a afinidade entre corpo, texto e linguagem. De modo mais explícito, Vilém Flusser apontou para a angústia sentida pelos leitores diante dos primeiros textos escritos, pois a explicitação da separação entre o que se fala e o que se escreve causa espanto, uma vez que nesse corte os textos assemelham-se a corpos despedaçados, ou, ainda, desorganizados¹⁴¹. A imagem violenta mostrada pelo filósofo encena tanto a dimensão material dessa ruptura, entre a fala que se dá no corpo e a escrita no papel, quanto a subjetiva – perceber a descontinuidade entre o que se escreve e o que se fala.

Partindo daí, vamos para mais um lugar onde se manifesta o *desmolduramento* na obra de Veronica Stigger: as (des)construções e (de)formações de seus personagens, isto é, de seus corpos – frequentemente desmembrados, mutilados e assassinados. Nesse caso, a violência repousa tanto nas imagens explícitas que o leitor converte em sentido quanto naquilo que ele experimenta como *não sentido* no nível da linguagem, uma vez que as violências exageradas e desmotivadas arremessam impetuosamente o leitor, e também os personagens, para fora do sentido. Não se trata de eliminá-los – até porque raramente eles morrem – mas de fazê-los habitar um espaço limítrofe da categoria na qual se inserem: o personagem realista. Não se trata de singularizá-los, como se fossem

¹⁴⁰Cf. ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, v. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 33-34.

¹⁴¹Cf. FLUSSER, Vilém. *A escrita – há futuro para a escrita?*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

exclusividade do estilo de Veronica Stigger, mas sim de extrapolar-lhes os sentidos – quanto mais atípicos forem, isto é, quanto mais distarem da convenção, mais espaços abertos para a elaboração de novos sentidos haverá.

Assim, Stigger encena este horror em uma via de mão dupla – por um lado, na descrição das cenas, por outro, na encenação do gesto trágico da escrita, do enunciado literário que desmolda a si mesmo e intima seu leitor a fazer algo com os restos. Ao dar corpo à língua, através dos personagens, a autora desafia a constatação barthesiana acerca do fascismo dela, que nos obriga a dizer sempre do mesmo jeito. Com sua língua afiada, Stigger rompe os limites da ficção e retalha o mapa de um território que prescinde qualquer tentativa de esquadramento.

Mas o esvaziamento dos personagens – não apenas através da violência que sofrem, mas também da supressão de suas descrições físicas, trejeitos, motivações e históricos – não é um fim em si. O pressuposto ontológico que caracteriza a enunciação literária é a convergência de posicionalidades enunciativas – o “eu” do texto, durante a leitura, é um lugar de enunciação ocupado simultaneamente pelo leitor, autor, personagem e narrador. Ciente disso, ao subverter as convenções de uma escrita realista, como viemos expondo até aqui, Stigger propõe-se a experimentar os tensionamentos criados por esta ruptura. Se o significado de uma obra, como sublinha Iser, só se constitui e se renova após a leitura, quer dizer que o processo de atribuição dos sentidos é na verdade “o produto de efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados”¹⁴², e não um monólito que precede a própria leitura e está à espera de sua decodificação.

Dito isto, fica claro como o ato de leitura é uma experiência ativa e que quando Stigger se coloca a desautomatizá-lo é o leitor quem dá corpo ao texto, afinal ele já não pode recorrer – ou, se o faz, é apenas com desconfiança – às convenções de leitura propiciadas pelas molduras. O processo de deslizamento do texto para o corpo é recorrente em sua poética e, assim, ao deformar corpos de personagens, há simultaneamente uma deformação na linguagem e nos sentidos, processo do qual o leitor participa ativamente.

¹⁴²ISER, op. cit., 1996, p. 54. Marcel Duchamp, artista caro à poética stigeriana, ao discorrer sobre o processo criativo e suas relações entre autor e público, também advoga em favor da participação ativa do espectador: “l’artiste n’est pas seul à accomplir l’acte de création car le spectateur établit le contact de l’œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif”. Cf. DUCHAMP, Marcel. *Le processus créatif. In: Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994, p. 189.

As aproximações entre enunciado ficcional e corpo partirão, em um primeiro momento, de comparações com a *performance*. Em seguida, usaremos a analogia entre pele e linguagem, de Roland Barthes, para, a partir dela, pensar a consubstanciação entre vida e obra, tal qual evidenciada nos parangolés de Hélio Oiticica. Observaremos como estes, ao apagar a distância entre obra e espectador, fazendo-os coincidir, promovem uma multiposicionalidade de perspectivas, conferindo um *remolduramento* da experiência estética. Extrairemos daí consequências que serão usadas no âmbito literário. Além disso, analisaremos excertos ficcionais de Stigger, tendo como norte a relação entre voz narrativa e personagens, ou seja, como estas últimas são discursivamente construídas. Desenvolveremos a noção de *confrontamento de posicionalidades* e veremos quais efeitos ela provoca no desmonte das personagens.

Nossa hipótese é a de que essas posições, apesar de movimentarem-se sobre uma mesma matéria-prima – a própria linguagem – têm como fito uma *experiência* radical, onde os lugares de enunciação intercambiam-se e rearranjam-se. Deste modo, há um movimento simultâneo: ao mesmo tempo em que os personagens desaparecem, o leitor é lançado para fora do sentido ao enfronhar-se nas posicionalidades do texto. Antes disso, gostaríamos de explorar dois lugares onde se emaranham as relações entre o corpo do espectador e o corpo da obra: o *happening* e a *performance*.

4.2 O *happening*

Na base dos *happenings* jaz a noção de que as fronteiras entre o espaço da obra e do mundo empírico são fluidas e intercambiáveis. Antes de adquirir sua conformação final, podemos rastrear algumas formulações que nos dão pistas de onde parte esse tipo de manifestação artística. Na *Conferência sobre o Dada*, de 1924, Tristan Tzara afirma que o Dada, assim como a vida, “não tem começo nem fim”, ou seja, prescinde de uma origem e um destino estabelecidos e não vê uma ruptura entre os dois polos, mas sim um *continuum* entre vida e arte, tais quais manifestas na vida cotidiana. Em sua leitura da *Conferência*, e acerca da relação vida e arte, Flávia Cera observou que:

a arte se metamorfoseia de acordo com os acontecimentos. Mas ela não deixa de produzir efeitos sobre os modos de vida. Em uma relação de mão dupla, o que Tzara propõe é que ao mesmo tempo em que a

arte é transformada pelo meio, ela também transforma os modos de vida¹⁴³.

Levando adiante, podemos inferir que neste movimento recíproco transformam-se também os modos de *ver* a vida, uma vez que a relação desta com a arte é reequacionada. Nesse sentido, a arte vai se distanciando não apenas de seus paradigmas conceituais e ontológicos, mas também de seus espaços convencionados de fruição, neste caso, o museu.

A saída da arte dos museus manifesta-se como pauta conjunta de alguns movimentos de vanguarda. Os *happenings*, para além das colagens e dos *ready-mades*, que já tensionaram o papel das molduras, podem ser vistos como intensificações destes dois últimos no que diz respeito ao transbordamento das fronteiras discursivas, uma vez que foram responsáveis pelo estranhamento na fruição de outros gêneros artísticos, como o teatro, o concerto e a dança. Suas primeiras manifestações datam das apresentações dadaístas no *Cabaret Voltaire*, visíveis nas récitas dos *poemas-simultâneos*, onde literatura, música e dramaturgia se entrelaçam. No mais famosodeles, “L’almiral cherche une Maison à louer”, temos a experiência conflitante de vozes que se sobrepõem em língua estrangeira ao mesmo tempo em que o acompanhamento musical, próximo ao serialismo, intensifica a sensação de tensionamento insolúvel¹⁴⁴.

Segundo Flávia Cera

[a] definição de poema-simultâneo de Ball é interessante porque mostra como o *happening* não estava vinculado apenas às artes visuais. Ou seja, que o *happening* era um procedimento de justaposição, de simultaneidade, que poderia ser empreendido em qualquer área das artes¹⁴⁵.

Tal indiscernibilidade discursiva, que borra as fronteiras entre texto e cena, cara aos *happenings*, será essencial para as artes no decorrer do século XX. Novamente,

¹⁴³CERA, op. cit., 2012, p. 23.

¹⁴⁴Não será o foco deste estudo, todavia é possível perceber a perda da moldura na música dodecafônica, uma vez que esta joga com um desmolduramento da escala cromática para, em seguida, aparentar uma reconstrução da melodia que nunca se efetiva. Talvez esta seja uma boa imagem para ilustrar o *desmolduramento* enquanto movimento de tensionamento e *in-conclusão*. A música dodecafônica/serial joga com o fora do tom que, mesmo assim, quer ser ouvido.

¹⁴⁵CERA, op. cit., 2012, p. 23.

como nos mostra o trecho, os desdobramentos das técnicas persiste em seu diálogo com o campo estético, uma vez que justaposição e simultaneidade advêm de sua feitura.

No que diz respeito aos desdobramentos dos *happenings*, Flávio de Carvalho, contemporâneo de Oswald de Andrade, interessou-se pelas potencialidades do gênero¹⁴⁶. Sua multidisciplinaridade artística, a exemplo de Marcel Duchamp, permitiu-lhe elaborar não apenas os questionamentos postos pelas vanguardas e modernismos de início de século, como também trazer à equação o elemento performático, onde a presença do artista e a saída dos espaços chancelados ao culto estético adquire relevo. A referência aqui é às *Experiências* de Carvalho, realizadas entre as décadas de 1930 e 1950, onde o uso do espaço público é essencial. O nome escolhido, *experiência*, guarda uma etimologia que reforça seu ensejo – ir além dos limites, ou seja, ir além das molduras até então conhecidas.

Em *Experiência nº2*, de 1931, Flávio de Carvalho atravessa uma procissão de *Corpus Christi* no contrafluxo, usando um boné, e recusa-se a erguê-lo, como o esperado, em respeito à procissão. A atitude quase rendeu-lhe um linchamento. Ao ir além dos limites da ocasião – uma cerimônia religiosa – e caminhar na direção oposta, Carvalho comprovou que é *contemporâneo*¹⁴⁷, pois a *des-coincidência* é que expõe os tensionamentos latentes na situação (a subversão dos códigos indumentários, perceptível no uso do boné, ou mesmo o descaso para com a religião e seus rituais, exposto no *caminhar contra*). Em *Experiência nº3*, de 1956, o artista caminha pelas ruas movimentadas de São Paulo trajando o que chamou de *New Look*, a roupa adequada ao homem dos trópicos. Desta vez, a roupa é usada para promover a desierarquização dos gêneros. Ao portar trajes marcadamente femininos – sandálias, saia, meia arrastão e camisa com mangas bufantes – Carvalho faz-se *contemporâneo* mais uma vez, pois em seu *happening* está em jogo não apenas a superfície aparente do choque, um homem que se veste de mulher em público, chocando uma sociedade patriarcalista, mas mais do que isso, promove uma reflexão sobre as *performances* às quais os gêneros estão submetidos.

¹⁴⁶Cf. CARVALHO, Flávio de. *Uma possível teoria e uma experiência*. São Paulo: NAU, 2001.

¹⁴⁷A noção de *contemporâneo* à qual nos referimos é aquela cunhada por Giorgio Agamben. Em sua acepção o filósofo vê uma inflexão na relação que o sujeito estabelece com o tempo presente, na qual há uma *des-coincidência* lúcida entre ambos, pois “[a]queles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isto não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 59.

Em suas *experiências* rearranjam-se as posições convencionais da economia artística, pois o acontecimento, em sua dimensão de improviso, ocupa o lugar do evento programático. O espectador assume este lugar de assalto, sem ter sido convidado ou avisado, assim como o espaço das ruas converte-se em palco ou cenário, sem preparação prévia. Nesse sentido, Flávio de Carvalho ratifica a proposição oswaldiana, presente em seu manifesto, onde diz “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”. Em seus *happenings* há um convite explícito para uma nova perspectiva sobre alguns códigos sociais – os modos de se vestir, o cristianismo osmótico e herdado – e mesmo sobre os espaços públicos, que aqui imiscuem-se ao espaço privado de cada corpo espectador.

Isso só é possível através de uma *desautomatização* do olhar. A formulação surge em um famoso ensaio de Chklovski, “A arte como procedimento”. Ao aproximara arte de *procedimento* (processo, dispositivo), o autor passa a vê-la de modo ativo e propositivo, pois a arte seria, antes de mais nada, uma *programática* que divide-se em diversos momentos até que o espectador chegue a uma imagem finalizada. Ao rebater o lugar comum de que “A arte é pensar por imagens”, o crítico vai reformulá-lo dizendo que “[o] objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento¹⁴⁸”. O reconhecimento, segundo Chklovski, implica em um embotamento diante da realidade, levando o espectador a um automatismo. Já a visão, implica em demorar-se mais sobre o objeto, permitindo ao espectador estranhá-lo, ou seja, singularizá-lo dentre os demais, pois este olhar demorado o leva a pensar sobre *como* este ou aquele efeito produz-se, ao invés de apenas reconhecê-los de modo automático. *Uma visão, não um reconhecimento*. Esta última fórmula parece sintetizar alguns aspectos do fazer de Flávio de Carvalho.

A opção pelas ruas e não pelos museus aponta para essa ruptura dos limites entre mundo e museu. Trazê-la para o espaço público é devolver-lhe o sentido de encontro e partilha que sempre teve. Além disso, Carvalho também se vale de seu próprio corpo como suporte, intensificando ainda mais o fato de que a arte *é* a vida. Ao dar corpo às questões públicas, permite que o transeunte anônimo veja-se, de repente, inserido em uma posição singularizada de espectador, onde é convidado a manifestar-se. Ainda que

¹⁴⁸ CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura – textos dos formalistas russos*. São Paulo: UNESP, 2014, p. 50.

houvesse recusa ou revolta diante da audácia de Flávio de Carvalho, não deixava de haver uma resposta. Nesse sentido, certamente o artista atinge seu objetivo e caminha rumo à desierarquização das posições e espaços de fruição artística.

4.3 *Performance*: o corpo em evidencia

Na *performance* escreve-se *com* e *no* corpo. Partindo desta constatação é possível aproximá-la do que acontece com os corpos dos personagens de Stigger, onde as molduras de sujeito e objeto não são estanques, mas sim oscilantes. Apesar das semelhanças com a dramaturgia, na *performance* o artista – seu corpo – converte-se em objeto ao expor-se ao Outro – o espectador. Nesse trânsito, os lugares de sujeito e objeto confluem-se e deslocam-se. Renato Cohen aponta para alguns aspectos que reiteram essa objetificação:

na *performance*, não vai haver uma hierarquização tão grande dos elementos. A cena não é necessariamente do ator, e este passa a ser um elemento a mais do espetáculo. Uma cena inteirapode ser desenvolvida por um objeto [...] A iluminação, a sonoplastia etc. podem passar de simples fundo para centro de alguns quadros na *performance*. O espetáculo vai sendo montado a partir de quadros ou *sketches*¹⁴⁹.

A leitura de Cohen aproxima-se do entendimento artaudiano de teatro – segundo o qual a linguagem, enquanto texto encenado, bem como os atores que lhe servem como suporte, perdem a primazia e passam a compartilhar o protagonismo com os demais elementos de cena (iluminação, objetos de cena, cenários), construindo assim novas portas de entrada para a *leitura* do que é visto pelo espectador. Na formulação de Artaud, é como se o aspecto da narrativa linear, enquanto desdobramento de acontecimentos, perdesse também a premência em como aquilo que acontece. A *performance*, seguindo essa aproximação, também prescinde das convenções cênicas e aposta em uma experiência que nos leva a pensar não mais em *o que está acontecendo*, mas em *como acontece*.

¹⁴⁹COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 65-66.

Com isso, a moldura racionalizante e linear cede espaço à moldura da experiência, conferindo destaque ao que se experimenta e sente, ou seja, à *emoção*. Entendemos o vocábulo segundo Didi-Hubermann, que vai lê-lo tendo em vista seu desmembramento etimológico – *e* como partícula de expulsão e *moção* significando movimento –, ou seja, a *emoção* é um sentimento que lança o espectador para fora de si diante da experiência estética. Indo um pouco mais além, o espectador, ou leitor, para manter a aproximação que viemos estabelecendo entre a dramaturgia, performance e leitura, é lançado para as bordas da linguagem, quase seu fora, sendo levado a remoldurar os significantes e os sentidos.

Outra passagem importante da reflexão de Hubermann é quando ele recupera uma afirmação de Deleuze:

[a] emoção não diz eu: primeiro porque, dentro de mim, o inconsciente é muito maior, mais profundo, mais transversal que meu pobre pequeno “eu”. Depois porque em torno do eu, a sociedade, a comunidade dos homens é, ela também, muito maior, mais profunda, mais transversal que cada pequeno “eu” individual.¹⁵⁰

Assim, fundindo a etimologia com a citação do filósofo francês, a emoção nos projeta para fora de nós mesmos porque no momento em que ela nos captura cede à noção de uma univocidade homogênea (eu sou eu), transformando em *Outro* aqueles que arrebatam. Nos termos deste estudo, pensando nos contos de Stigger, é como se ao ocupar o lugar de enunciação do despedaçamento e das mutilações dos personagens experimentássemos simultaneamente várias posições: a do narrador, que sentencia os gestos de violência; a do personagem, que experiencia a violência; e a da linguagem, também violentada, e que serve como veículo para a experiência narrada. Para Deleuze, “[é] até através das emoções que se pode, eventualmente, transformar nosso mundo, com a condição evidentemente de que elas se transformem em pensamentos e em ações”. Isto é: há algo que se articula neste movimento de equivocidade, uma vez que após ele, sua experiência, é impossível retornar ao ponto de partida do mesmo modo, uma vez que fomos vários Outros. A ideia não é abolir a noção de eu, mas sim pensar que a posição enunciativa *eu*, isto é, sua perspectiva, é múltipla e representa um lugar intercambiável.

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles *apud* HUBERMAN, Didi. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: ed. 34, 2013, p. 37.

Certas *performances* levam a uma imbricação de perspectivas, como acontece em “Ritmo 0”. Durante seis horas Marina Abramovic permaneceu imóvel no centro de uma sala onde o público era convidado a usar alguns objetos contra ela¹⁵¹. Havia plumas, flores, canetas, facas e um revólver. Na ocasião, o que mais chocou foram as interações violentas contra a artista – cortes, rasgos, golpes. O ápice deu-se quando um dos espectadores pôs a arma entre as mãos de Abramovic e, em seguida, apontou-a contra a cabeça dela¹⁵². Neste momento, o galerista responsável interviu e impediu a consumação do ato.

Nesta *performance*, efetiva-se não só o apagamento da distância entre espectador e obra como a própria noção de obra. A artista faz de seu corpo o espaço de efetivação da experiência estética e entrega-se em sacrifício, ao mesmo tempo em que engloba irreversivelmente a posição do espectador. Pois, mesmo aqueles que não interagiram com Abramovic, e apenas observaram os gestos violentos, podem ser imputados como responsáveis – seja pela omissão e conivência, seja pela *comoção* que experimentaram.

Veronica Stigger constrói cenas semelhantes. A matéria-prima que partilha com seu leitor é a língua, e é nela que os tensionamentos se dão. Ao lançar suas narrativas em contextos teatrais e performáticos, o que muitas vezes resvala em metalinguagem, indica que seu objeto de interesse é o enunciado ficcional. Podemos dizer que seu projeto estético aproxima a literatura da *performance* e do teatro, na medida em que estes jogam com um deslizamento do texto para o corpo¹⁵³; em suas ficções, *performers* encenam multiposicionalidades enunciativas – são ao mesmo tempos personagem, autor, narrador e leitor. Em textos com uma violência descabida, desprovidos de *pathos*, o leitor é obrigado a sair de sua posição passiva, de quem placidamente devora o enredo e fecha o livro. O leitor torna-se agente e, ao contrário da *performance* de Abramovic, onde era possível ver de longe ou não participar, sua leitura leva-o a performar e, de

¹⁵¹ Em 1964 Yoko Ono já havia proposto algo semelhante em sua *performance Cut Piece*, na qual o público tinha à disposição uma tesoura para cortar as roupas da artista, até deixá-la nua. Por conta de um controle maior da experiência – os espectadores não tinham liberdade para fazer o que quisessem –, as duas posições, embora de lados opostos, partilhavam do mesmo receio: *cortar* e ser *cortado*.

¹⁵² Curioso que o espectador mais ousado não teve coragem de ir até o fim no processo radical de equívocidade – converter Abramovic em puro objeto sobre o qual estava livre para agir – e valeu-se das mãos da artista para “fazer junto”, causando em si e nos demais *comoção* (*commovere* → mover conjuntamente).

¹⁵³ De fato, se retrocedermos temporalmente a noção de *performance*, podemos localizá-la na gênese da arte cênica. Na base, havia duas matrizes, uma apolínea e a outra dionisíaca, a primeira ligada à racionalidade e focada na mensagem transmitida, e a segunda, da ordem do irracional e do passional; se em seu desenrolar o teatro clássico deu uma tônica maior ao apolíneo, apoiado no entendimento aristotélico, o que temos a partir do século XX, com as *performances*, seria o resgate desse elo com o dionisíaco, a ênfase no corpo e no movimento.

certo modo, *ratificar* o enunciado literário. Dito de outro modo, é como se o leitor assumisse a função de perceber o texto como um corpo e conferir-lhe um¹⁵⁴.

4.4 Vestir a pele do texto

Um dos lugares onde estética e corpo também confluem é na poética de Hélio Oiticica, que põe em relevo a relação entre objeto e espectador¹⁵⁵. Indo na esteira das reflexões de sua época – como a *Teoria do não-objeto*, de Gullar –, o artista traça um percurso no qual rompe com as telas através de seus *Metaesquemas*, lança-se para além das molduras com os parangolés, em que a experiência estética acontece quando o espectador veste uma das capas e põe-se a dançar, e tem em vista uma indistinção entre espectador e objeto de arte. Segundo Flávia Cera, neste “envolvimento corporal”, em que a obra e o espectador se *con-fundem*, há uma proximidade com um dos pressupostos literários, o “como se”, e a partir daí criam-se novos possíveis, novos modos de vida. Longe de valer-se de um gesto puramente iconoclasta – a recusa ao espaço do museu e sua institucionalidade –, Oiticica afastava-se dessa *práxis* com o intuito de *remoldurar* esta experiência. Interessava-lhe o *como* e os *efeitos*, ou seja, o que ocorre quando se implicam arte e vida, corpo e mundo.

Os parangolés são experimentos que ganham corpo no contexto da dura repressão do regime militar, tornando latente a oposição entre corpos mutilados, exilados e desaparecidos e corpos vibrantes e festivos. Escrevendo em um momento semelhante ao do artista brasileiro, a poeta polonesa Wislawa Szymborska desenvolve uma poética do *texto como um corpo* e do *corpo como um texto*. Experiências fisicamente sensíveis, como a tortura, por exemplo, convertem-se em um *poema do corpo* que inscreve-se no *corpo do poema*. O que queremos dizer é que o poema (ou o texto) não é mero veículo de um conteúdo informativo – assim como não o eram os parangolés de Oiticica –, mas sim que, no seu modo de se referir, funciona como a

¹⁵⁴ Ana Cristina Cesar dramatiza essa relação de modo lapidar no poema sem título a seguir: “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo/ e sentir separado dentre os dentes/ um filete de sangue/ nas gengivas”. Cf. CESAR, Ana Cristina. Cenas de abril. In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 93.

¹⁵⁵ Cf. CERA, op. cit., 2012.

própria expressão. Esse corpo está ligado à própria escrita, à própria linguagem, pois onde há voz há corpo.

Como dito no início deste capítulo, o gesto da escrita conflui em um tipo específico de corporeidade, que pode ser lido como a posição de enunciação, na qual um corpo falante se endereça a outro. O contato só é possível acionando os sentidos e, contraditoriamente, o que há de incorpóreo neles. As experiências proporcionadas pelos sentidos são simultaneamente físicas e subjetivas; normalmente, a maneira mais usada para dar conta delas é a linguagem. Todavia, convém pensar a escrita como atividade não totalmente submissa ao compromisso racionalizante do cérebro. Nesse sentido, ela torna possível o contato – para quem lê e escreve – com o corpo como exterioridade, permitindo acesso a uma fenomenologia completamente modificada do *ser*: “o corpo é o *ser escrito*”¹⁵⁶. O corpo que aí se gesta ganha autonomia e vive em outro regime temporal, livre da degradação material; assim, redime aqueles que não estão mais presentes ao comunicar, por eles e com eles, a experiência indócil – da tortura, da morte – de estar em um mundo no qual não escolhemos viver. O gesto da escrita é, portanto, ao mesmo tempo uma extensão da vivência e um embalsamamento¹⁵⁷.

É esta ambiguidade fundamental que faz com que haja algo de duplamente violento na escrita. Seu gesto, de um lado, marca uma superfície, seja pela perfuração, seja pelo preenchimento; de outro, reordena, numa espécie de violência controlada, as direções da linguagem cotidiana, dos automatismos do corpo e da língua, como observou Severo Sarduy:

[a] literatura é [...] uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas¹⁵⁸.

O corpo do texto funciona como uma pele distendida – “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se eu tivesse ao invés de dedos, ou

¹⁵⁶ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000, p. 15.

¹⁵⁷ Podemos ver essa tensão na análise que Jean-Luc Nancy faz da díade *body x corpse* em *Corpus*.

¹⁵⁸ SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Ligia Chiapinni Moraes Leite e Lucia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 54.

dedos na ponta das palavras¹⁵⁹”, permitindo a passagem dos estímulos que levam um primeiro corpo a escrever, provocando alterações de ordem física e subjetiva em outros corpos¹⁶⁰.

O corpo literário também é dramatizado em *galáxias*, de Haroldo de Campos, em que o texto viaja em uma escala diminuta, dentro de si mesmo, devorando e digerindo-se “uma escrita que se encaminha para dentro de seu próprio intestino destinoescritural [...] enquanto o texto que já gozava de uma certa vantagem poderia prosseguir sem embaraços até o seu destino digo intestino fecal¹⁶¹”, mas sem estar preso ao desejo racionalizante de um cérebro. Esse texto com pernas é anárquico e sente-se livre tanto para ludibriar os paradigmas narrativos (tempo, narrador, enredo, desenlace) quanto para obedecê-los. Talvez pudéssemos pensar esse corpo literário como avesso à ideia de organismo, mas sem que isso implique em pura desordem. Neste caso, a organização seria de uma ordem diferente daquela pré-estabelecida.

Se, como viemos demonstrando até aqui, a língua é a linguagem que dá corpo a experiências de enunciação presentes em Stigger, cabe precisar como estas se constroem no nível da técnica. As descrições violentas, que parecem ser autorreferenciais, projetam-se porque junto a elas a autora lança mão de um processo de *rarefação narrativa*, capaz de potencializar os efeitos lancinantes de seu texto. Optando por gêneros breves, a sensação de despedaçamento dos corpos intensifica-se com a de brevidade do próprio corpo do texto.

4.5 A rarefação dos corpos, a rarefação narrativa

A predileção que Stigger demonstra pelas formas breves, sobretudo o conto, não é fortuita. Apesar de suas particularidades e características enquanto gênero textual, a forma assegura uma mobilidade mais ampla e constitui-se como espaço reservado à

¹⁵⁹ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 98.

¹⁶⁰ Em *O prazer do texto*, Barthes discorre sobre certas leituras, as mais arrebatadoras, que nos impelem a ler levantando a cabeça constantemente. Fervilhando a mente, descompassando o coração, o texto leva o leitor a uma intensa atividade, ao mesmo tempo física e intelectual. Cf. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacob Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

¹⁶¹ CAMPOS, Haroldo de. *galáxias*. São Paulo: ed. 34, 2011a, p. 43.

maior experimentação literária e formal. De modo geral, o conto é característico por sua redução narrativa, porém há modos distintos de construir efeitos a partir dessa brevidade. Em uma bela analogia entre escrita e esporte, Cortázar ilustra a questão:

[u]m escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que neste combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que *o conto deve ganhar por knock-out*¹⁶².

Prosseguindo no campo semântico do boxe, pensemos nos *golpes fantasma* de Muhammad Ali. A manobra chamou atenção pela velocidade descomunal. A dificuldade de localizar o instante certo de sua ocorrência, mesmo assistindo em câmera lenta, impressiona ainda hoje. Nesse sentido, pode-se dizer que Stigger arrebatava seus leitores através de sucessivos *golpes fantasma*. A brevidade e o impacto imagético de seus textos nos obriga a relê-los e examinar-lhes as entrelinhas em busca de algum indício que nos conduza ao sentido; no entanto, assim como os golpes de Ali, temos apenas os efeitos dessas narrativas.

Há nelas algo de fantasmático. Essa fantasmagoria remete-nos à fotografia – que pode ser tirada rapidamente, sem que percebamos. Mais especificamente, à experiência de contemplar fotografias antigas, sem legendas, onde cada observador *inscreve* uma nova leitura, em palimpsestos, apesar de nunca *escrevê-las*, pois faltam-lhe as referências. Retirar as fotografias de um contexto para reinseri-las em outro aponta para um constante movimento de *desmolduramento* e *remolduramento*. Contemplá-las demanda tomadas de posição: do fotógrafo – por que decidiu este enquadramento. esta cena?; dos fotografados – quem eram? como se sentiam?; e mesmo da própria câmera – quais recursos tinha? o que permitia ao fotógrafo? No entanto, por mais que preenchamos as lacunas, é impossível apreender um todo.

Voltando à literatura e ao paralelo estabelecido, Cortázar, ao falar sobre os contos *inesquecíveis*, disse que “todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento¹⁶³”. Ou seja, há algo que se mostra apenas em seu negativo, em sua ausência, ampliando o espaço para

¹⁶² CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 152.

¹⁶³ Ibid., p. 155.

que o leitor “participe na produção da intenção textual¹⁶⁴”, como observa Iser, que mais adiante nos alerta que a efetivação do sentido nos textos literários acontece fora do texto, ou seja, não se encontra propriamente nas palavras, senão na manobra efetuada pelo leitor através do ato de leitura. Nesse sentido, pode-se dizer que os textos literários produzem algo, no sentido da experiência, que não coincide completamente com o corpo do texto, e que se dá também no corpo do leitor.

Por fim, a citação de Cortázar pode ser complementada por uma conhecida formulação de Ricardo Piglia: “um conto sempre conta *duas* histórias”¹⁶⁵. Assim, pode-se falar de uma história *explícita* – no nível do enredo – e de uma história *latente* que seria, por sua vez, a versão *fantasmática* do que consta na letra do texto. Ora, se a literatura é esse campo de formulação de mundos e modos de vida possíveis, sem com isso perder sua autenticidade – uma vez que exerce efeitos sobre o nosso mundo empírico –, pode-se dizer que a experiência de leitura em Stigger visa *atualizar* o que se manifesta como *possível*.

Sobre esta formulação, recorremos à distinção que Gilles Deleuze faz entre o *atual* e o *virtual* na filosofia, disciplina que configura-se por suas multiplicidades, onde as relações entre *atual* e *virtual* devem ser vistas em um *continuum*, no qual as sobreposições e sistemas de trocas entre ambos são as suas condições de existência¹⁶⁶.

Se na ontologia deleuziana o Ser é diferença, transpondo as formulações do filósofo para o campo literário, vamos encarar este como um *modo de vida*, ou, ainda, um *modo de ser* – atravessado por “fluxos de intensidade” (os devires), o que acarreta este movimento contínuo.

Assim, o *possível* que Stigger aciona e põe para funcionar em seus textos equivale ao *virtual* deleuziano – como aquilo que manifesta-se de modo latente, em busca de um *modo de ser* que só é possível na *diferença, diferenciação*. Assim, converte-se o *virtual* em um *real*, ou seja, em uma forma de manifestação que *dá corpo* ao que aparentemente é fantasmático – para usar as palavras de Cortázar. E esse

¹⁶⁴ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, v. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 57.

¹⁶⁵ PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 89.

¹⁶⁶ Cf. DELEUZE, Gilles. *O atual e o virtual*. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. Trad. Heloísa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 47-57.

processo de atualizações, ao dar-se na experiência de leitura, funciona como um espaço de convergência de enunciações, vozes e corpos do autor, narrador, personagens e leitores. Dito isso, cabe agora retornarmos aos personagens, cernes deste capítulo.

4.6 Personagens aberrantes: tipos e esquemas

Como vimos nos capítulos anteriores, os personagens de Stigger costumam situar-se em lugares-comuns no *socius* em que se escrevem – a boca-suja, a narcisista, o voyeur, o depressivo, o *loser*. Todavia, o leitor quase sempre os encontrará em situações insólitas, ou seja, em lugares narrativos *incomuns*, nos quais conflitam com a sensaboria própria aos tipos. O choque *aberrante* entre essas duas perspectivas acaba convertendo os personagens genéricos em aberrações singulares. Pensando na etimologia de *aberração*, teríamos algo como *vagar sem destino*. Por outro lado, uma etimologia patafísica permite-nos ler o vocábulo como *descompensado*, entendendo *ab* – para fora – e *ratio* – razão.

A fusão dos dois entendimentos do vocábulo leva-nos à noção de alguém [o personagem] que, por estar fora da métrica, vaga solto e assim *desmoldura-se*. A singularização para a qual apontamos conforma-se a partir dos corpos *aberrantes* que manifestam-se através das *literalizações aberrantes* dos tipos que representam – em “Janice e o umbigo”, a protagonista narcisista encena a literariedade da expressão “só olha para o próprio umbigo”, ao lançar-se para dentro dele –, fazendo coincidir neste momento a plasticidade do corpo com a da própria linguagem. Ao analisar alguns contos de Stigger, Alexandre Nodari observa que no uso das *personagens-tipo*

O *tipo* é um modelo sem molde, oscilando entre a pura abstração e a empiria mais rasa; portanto, a única forma de minar a sua generalidade é ressaltar os vestígios empírico-referenciais que o sustentam, isto é, convertê-lo em *estereótipo*¹⁶⁷.

¹⁶⁷ NODARI, Alexandre. Cabaret sem sexo. In: CÁMARA, Mário; DI LEONE, Luciana; TENNINA, Lúcia (org.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones - Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Arcos, 2011, p. 221-234.

O trecho faz pensar na ligação intrínseca com a escrita e seus meios de reprodução a partir da composição etimológica de *estereótipo* (*stereos* (gr.) = sólido e *typos* = marca), cujo uso em francês, *stéréotype* (adj.), designava justamente um modo de *impressão* em larga escala e padronizada, ou seja, a perpetração de imagens homogêneas.

Em “Janice e o umbigo”, como dissemos, *literaliza-se* o lugar comum daquele que só olha para o próprio umbigo. O tensionamento narrativo culmina em uma cena de plasticidade peculiar, nos moldes de desenhos animados, em que Janice se lança para dentro do próprio umbigo e ali passa a residir. Em “Domitila”, o detalhamento da *mise-en-scène*, aliado a uma incômoda precisão temporal, propõe o leitor a um presente insuportável, em que é forçado a acompanhar de perto o desmembramento progressivo da personagem. O *ápice* da torção dos corpos coincide com o final do texto.

Se no desenho animado o retorno à normalidade se dá, muitas vezes, na cena seguinte e a ação prossegue como se nada houvesse ocorrido, no palco performático de Stigger – e daí o *quê* trágico de suas comédias – somos obrigados a renunciar à remodelação e a re-enunciar seu desmanche até que sejamos capazes de fazer algo com o que no fim sempre resta. Nesses primeiros contos o senso de humor esdrúxulo da voz narrativa já faz-se notar e nossa hipótese é a de que tal estratégia desenvolve-se e ganha corpo no decorrer da produção stiggeriana. A maneira através da qual seus narradores relatam episódios como o de Janice, por exemplo, negocia as expectativas com o leitor, que oscila entre um riso debochado no início e um riso nervoso ao final, o qual coincide na maior parte das vezes com alguma violência contra o personagem.

Esse processo desenfreado de reprodução converteu-se em matéria estética para a *Pop Art* americana, sobretudo para que Andy Warhol, cujas famosas serigrafias replicavam exaustivamente celebridades e produtos mediatizados da época. Apontando para a *iterabilidade* do consumo, traduzida na repetição das imagens, Warhol converte o que aparentemente parecia mera cópia em singularização, pois em seu movimento vemos o desdobramento da propaganda da lata de sopa *Campbell's* na imagem singularizada que o artista cria a partir dela. Há diferença na repetição. Na mesma direção caminham os personagens de Stigger, que, apesar de partirem de estereótipos, encaminham-se em direção a esquemas inacabados, ainda por serem elaborados – partindo aqui da etimologia

sugerida pelo próprio vocábulo, do gr. *skhema* → forma,

figura. Esse processo acontece, como veremos, através de um movimento de mão dupla que movimenta ao mesmo tempo estratégias de linguagem e corpos que são construídos através dela.

Ao contrário dos tipos, com suas molduras conhecidas, os esquemas são representações não fixadas, ou seja, são *figuras* esboçadas. Uma vez que partem de um espaço liso, ainda por ser preenchido, sua liberdade de construção é elástica e extensa (como vemos em “Domitila”, por exemplo). Ainda no âmbito das artes visuais, os personagens esquemáticos podem ser pensados como *sketches literários*. Nos *sketches*, esboços ou efeitos recorrentes em *HQs* e animações, a racionalização do enunciado perde a premência em nome da *gag* – a piada rápida, em que o personagem faz algo inusitado, muitas vezes absurdo, surpreendendo o espectador. A título de exemplo, no conto “Escada rolante”, em que uma cena breve e absurda nos é apresentada – uma mulher é engolida pelas engrenagens da escada rolante enquanto o marido lhe acena pela última vez –, o humor se dá pelo contraste entre a seriedade da dicção jornalística assumida pela voz narrativa e o seu final pantomímico.

Ao analisar a díade trágico e cômico, apontamos para o humor como estratégia de pacto de leitura nas narrativas stiggerianas. No caso de suas personagens postas em contextos de violência, o humor parece retornar novamente. Segundo Freud, o chiste, aproximado do ato falho e do sonho, atua como modo de liberar pensamentos inibidos pelo consciente – e daí advém o riso. Ainda, o humor daí advindo seria o alibi para um desejo que o sujeito não tem coragem de tornar público: “Numa brincadeira, pode-se até dizer a verdade”¹⁶⁸. Se, como nos mostrou Iser, a ficção e o jogo aproximam-se, e para Freud a piada seria um tipo de jogo, podemos pensar em uma triangulação entre os três pontos para extrair algumas consequências nos textos de Stigger. A ficção, assim como a piada, pode recorrer ao freio de mão da máxima “isso é apenas ficção” para não comprometer-se com o conteúdo do que é narrado. Deste modo, reformula-se a afirmação de Freud do seguinte modo: “Numa ficção, pode-se até dizer a verdade”. Todavia, o riso nervoso que nos acomete nas narrativas stiggerianas advém do fato de que o freio de mão mencionado anteriormente não é puxado.

¹⁶⁸ FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*: obras completas, v. 7. Trad. Fernando Costa Matos e Paulo César de Souza [e-book]. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

Os personagens tipos e esquemáticos aparecem em molduras distintas e com isso apontamos para um percurso que se delineia em sua obra. Em *O trágico e outras comédias*, a tônica é o riso – mesmo que nervoso – e isso é possível devido a alguns aspectos. Primeiro, a preponderância da narrativa em terceira pessoa, distanciando-nos dos personagens, aliando-se à concisão de *golpes fantasmas*, em contos de uma página. Segundo, o reforço da dicção de histórias míticas no afastamento entre leitor e objeto narrado, pois os personagens parecem ser vítimas de maldições ou de condições inerentes, das quais não podem escapar, e que nós, leitores, desconhecemos.

Já em *Gran cabaret demenzial*, apesar de ainda jogar com a retórica mítica, ocorre a *atualização* das representações violentas. O narrador onisciente ainda predomina, porém começa a aproximar-se do ponto de vista das personagens (as esquemáticas ganham destaque), conferindo-lhes maior consistência, suscitando um prolongamento das narrativas. Com isso, cria-se uma atmosfera na qual o leitor é capturado e tem mais espaço para colar-se aos pontos de vista. Todavia, isso não implica em enredos convencionais e transparentes. Apesar de os textos ambientarem-se em grandes centros urbanos e retratarem sujeitos de classe média, as situações em que são lançados não têm precedentes. E é isso que causa o choque. Por um lado, o leitor tende à identificação, por outro, é como se experimentasse apenas uma sensação de *estranho inquietante*. As violências aqui não podem mais ser lidas simplesmente na chave cômica (daí os risos nervosos), pois, de certo modo, sentimo-nos *contemplados* em alguns dos dramas expostos – dificuldades imobiliárias, acidentes nas férias, pulsões suicidas, brigas familiares etc.

A partir de *Os anões*, as narrativas distanciam-se do tom mítico presente nas obras de estreia e jogam mais com os pontos de vista – narradores em primeira pessoa, discursos diretos (bilhetes, anúncios de jornal, publicidade), *ready-mades* e, com isso, o apagamento da voz autoral, cujo ápice será visto em *Delírio de damasco*. Com isso, o leitor é obrigado a assumir um posicionamento diante daquilo que lê. Sem perder de vista as molduras cotidianas, as narrativas tornam-se angustiantes porque as ações das personagens nos lançam em um inconsciente reprimido que manifesta-se através da própria linguagem – “Os anões”, “Teste” e “Quand avez-vous le plus souffert?”.

4.7 Domitila

É um domingo de verão e Domitila passeia de carro com o namorado pela cidade de São Paulo. A moldura é idílica, porém contrasta com seu desenvolvimento macabro. Durante o trajeto Domitila sofre diversos *acidentes* – começa por um corte no olho direito, passando pela perda de um braço e culmina em seu atropelamento, provocando a perda das duas pernas – que ganham velocidade e intensidade juntamente com o conteúdo daquilo que é narrado. Quando Domitila chega em casa, despedaçada após o macabro passeio, a mãe olha com naturalidade para a filha e diz “Vai tomar seu banho que o jantar já está quase pronto”¹⁶⁹. A última cena não é apaziguadora e traz um arremate final aos despedaçamentos até então vistos como “acidentes”; Domitila está trancada no banheiro, cortando os mamilos com uma gilete, satisfeita, dizendo “Mais uns dias, e eles caem”¹⁷⁰. Se uma primeira leitura poderia sugerir que Domitila tem pais ausentes e, por isso, se automutila e relaciona-se com um tipo abusivo, relendo com a devida atenção percebemos que não é o namorado quem provoca os “acidentes”, mas sim ela mesma: “[c]om o olho bom, divisa um poste. Ela estende o braço para tentar tocá-lo. Seus dedos – com exceção do polegar – o atingem com tamanha intensidade que dois deles se desprendem e caem”¹⁷¹. Diante da estranheza, ou, ainda, da *inquietação* experimentada diante do texto, como atribuir-lhe um significado?

Começando pelo elemento da repetição exagerada, procedimento recorrente em Stigger, pensemos no conceito de inquietante (*Unheimlich*)¹⁷². Para Freud, o *inquietante* seria a manifestação de algum aspecto psíquico que deveria permanecer oculto, mas, de algum modo, apareceu. Uma de suas aparições estaria, por exemplo, nas repetições sucessivas e aparentemente imotivadas¹⁷³. Este parece ser o caso dos “acidentes” sofridos por Domitila. Se é ela quem os provoca – e, invariavelmente, o leitor irá revivê-los –, o que há por trás do gesto, uma vez que o horror se põe diante da cena de uma personagem que mesmo após múltiplos decepamentos, que provavelmente a teriam

¹⁶⁹ STIGGER, Veronica, op. cit., 2007, p. 13.

¹⁷⁰ Ibid., p. 13.

¹⁷¹ Ibid., p. 10.

¹⁷² A aproximação entre o conceito e a ficção é feita pelo próprio Freud, quando afirma que “a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida”. Discordaria apenas no que diz respeito à cisão estanque que Freud faz entre literatura e vida. Cf. FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Freud (1917-1920). “O homem dos lobos” e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 374.

¹⁷³ Freud cita como exemplo a pessoa que, perdida em uma floresta desconhecida, tende sempre a andar em círculos e acabar retornando ao ponto de partida; ou, ainda, ao tentarmos encontrar o interruptor em um cômodo escuro, insistimos em bater seguidas vezes contra um mesmo móvel.

matado, permanece viva? Em uma passagem, Freud aproxima o inquietante do complexo de castração:

Para algumas pessoas, a ideia de ser enterrada viva por engano é a mais inquietante de todas. Mas a psicanálise nos ensina que essa apavorante fantasia é apenas a transformação de uma outra, que originalmente nada tinha de pavorosa, e era mesmo sustentada por uma certa lascívia: a de viver no ventre materno¹⁷⁴.

Pensando no conto, é como se o complexo de castração fosse ativado diante da sensação inquietante que sentimos ao ver os membros decepados. Se ao enunciarmos o texto somos ao mesmo tempo o autor e a personagem, aciona-se esse duplo temor, de ferir e ser ferido. Deste modo, a fantasia de proteção no ventre materno, da qual fala Freud, pode ser lida aqui, em termos linguísticos, como a moldura confortável da escritarealista da qual somos arrancados, perdendo, assim, o lastro dos significantes fixos e reconhecíveis¹⁷⁵.

E o que dizer da naturalidade demonstrada por aqueles que contracenam com os personagens desmembrados de Stigger? Ora, ao criar uma ambiência desmoldurada em relação à racionalidade e à linearidade previstas, os universos narrativos stiggerianos apostam na *desmetrificação* da lógica convencional. Assim, são desmedidas as violências, as configurações dos corpos, as reações dos demais personagens e, evidentemente, o papel do leitor, que caso busque o significante através de vias racionais não o encontrará. Ao reforçar ao leitor que está diante de uma ficção, pois não naturaliza e nem harmoniza a narrativa, a escrita nos joga não na realidade, como previa Brecht com a quebra da quarta parede no contexto dramatúrgico, mas sim no ossobuco da própria ficção. Nesse movimento de desmolduramento em direção ao *remolduramento*, ingressamos em uma moldura que ainda está por ser arquitetada.

Um dos procedimentos críticos seria observar como se comporta o narrador. Seu uso da onisciência consolidou-se como convenção literária que nos concede um ponto de vista privilegiado acerca daquilo que é narrado, em “Domitila” essa terceira pessoa é

¹⁷⁴ FREUD, op. cit., 2010, p. 364.

¹⁷⁵ A proximidade entre deformação corporal e deformação literária aparece na maior parte dos contos de *O trágico e outras comédias*, como expusemos nos capítulos anteriores. Outra obra em que o recurso é usado nessa via de mão dupla – corpórea e literária – é a novela de Antonio Fraga, *Desabrigo*, onde objetos inanimados adquirem vida e personagens lançam-se em brigas nas quais seus corpos emulam a plasticidade dos desenhos animados, outro traço recorrente em Stigger.

um engodo, pois mostra-se opaca, quase ilegível¹⁷⁶. Esse distanciamento, já apontado em nossas análises anteriores, suscita uma segunda leitura, fazendo-nos demorar um pouco mais no texto, sinalizando-o como lugar de produção de um saber, onde somos capazes de agenciar e mobilizar os elementos ali expostos. Na ausência do reconhecimento – como sublinha Chklovski –, ficamos com o *estranhamento*, que para adquirir legibilidade requer uma mirada detida. Nesse percurso, o leitor fica livre para agir sobre o texto e inventar seus próprios procedimentos.

Assim, na ausência de qualquer moldura psicologizante, o narrador obriga o leitor a *tomar uma posição*, pois ao mesmo tempo em que as cenas são horríveis, há o desejo mórbido de continuar a vê-las. Deste modo, ao assumirmos o ponto de vista do narrador – afinal, é necessário ocupa-la para que a leitura se efetive – cancela-se sua suposta *anonimidade*, pois também passamos a ser responsáveis pelo destino de Domitila. Prosseguir a leitura é validar e subscrever o enunciado, quer dizer, passar da neutralidade à tomada de posição. As reações convencionais – caso estivéssemos diante de um texto realista *stricto sensu* –, como o *pathos* ou a catarse, cedem lugar a um voyeurismo perverso que reside em cada leitor.

O texto tem o desejo de ser fruído e, como sabemos, este passa pelo corpo do outro. Assim, acompanhar de perto o que acontece à Domitila é movimentar esse desejo ambíguo, que nos põe simultaneamente na posição de sádicos e de masoquistas – ora somos o narrador, ora a personagem. Uma vez que a personagem não tem um correlato empírico, quem é violentada é a linguagem, ou seja, nós mesmos. Em Stigger o confronto de posicionalidades enunciativas nos lança para fora de uma confortável passividade. Portanto, ao mesmo tempo em que os personagens desaparecem, o leitor é lançado para fora do sentido ao enfronhar-se nas posicionalidades do texto¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Novamente, reforça-se a retórica mais mítica que romanesca de Stigger, uma vez que a primeira, diferente da segunda, escapa ao recurso psicologizante, capaz de responder às motivações das personagens.

¹⁷⁷ Se o narrador em terceira pessoa ganha musculatura em meados do séc. XIX, sabemos que suas reelaborações confluem praticamente no oposto da onisciência: o fluxo de consciência. Há aí uma passagem do controle para a perda do controle, ou, ainda, da premência do autor para a personagem. Nesse trajeto, saímos do desejo racionalizante para os recônditos do inconsciente. O fluxo de consciência constitui-se por *espraçamento* – se considerarmos suas realizações mais reconhecidas, como em *Ulysses* ou *Mrs. Dalloway* – e seu interesse reside nos lapsos e atos falhos passíveis de apreensão. Todavia, nas obras citadas os significantes ainda são controlados pelo autor, ou seja, as personagens são construídas e calculadas, objetivam um efeito, apesar de acessarmos suas consciências de modo mais íntegro do que em romances do séc. XIX. Como uma exceção no rol dos romancistas do

Se a linguagem é um corpo, como afirmamos antes, a *voz do texto* aproxima-se da ideia de *linguagem falante*, de Merleau-Ponty, que “é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova”¹⁷⁸. Ou seja, esta voz é o inapreensível que escapa ao autor e à língua em que a obra foi escrita. Ela surge a partir de uma multiposicionalidade enunciativa onde tensionam-se os lugares do leitor, autor e texto, sendo a voz, por sua vez, o quarto elemento desta equação.

No texto o enunciado despedaça-se, fracionando-se em posições. Quando ocupadas pelo leitor, que sai da narrativa também destroçado, essas posições permitem um rearranjo do sentido, mas em uma chave diversa da esperada. O sentido não virá através de uma colagem dos pedaços de um organismo, mas dos furos deixados nesse corpo em desordem, que desaparece para reconfigurar-se em significações novas, rearranjadas.

Assim, no final de “Domitila” chega-se ao ápice do despedaçamento de seu corpo e o do próprio texto. Pensando esse acontecimento em termos metafóricos, é como se retalhada – desmoldurada – ela deixasse de ser *organismo*, isto é, uma *instituição* analisada e metrificada pela Medicina e pelo Estado, uma “ordem” artificial imposta ao sujeito. Desorganizada, Domitila é o simulacro do próprio texto e, nesse sentido, ambos não são eliminados, mas permanecem enquanto *corpo sem órgãos* (CsO) – no sentido apontado por Deleuze e Guattari –, de onde emana a voz do texto. Para os filósofos, o CsO é um espaço em que o desejo formula-se de modo contínuo e incessante, configurando-se como um limite tensionado – entre o desejo e o gozo – cujo intento é ser “o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior)”¹⁷⁹. Para a psicanálise, o gozo é a satisfação de um desejo satisfeito, gerando um circuito incessante de desejo – gozo (enquanto interrupção) –

século XX que experimentaram o fluxo de consciência nos moldes expostos destacamos Franz Kafka. Suas obras lançam mão de uma rarefação moldurativa semelhante àquela vista em Stigger. Sobre os personagens de Kafka não sabemos nada além do que se mostra no presente da ação. Ao abdicar do controle autoral – entendendo-o segundo a convenção realista – Veronica Stigger compartilha com o leitor a construção do significante, ao mesmo tempo em que denuncia a falibilidade da onisciência narrativa em terceira pessoa.

¹⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 42-43.

¹⁷⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos?. In: *Mil platôs*, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: ed. 34, 2012, p. 18.

retorno ao desejo. Contrariando tal entendimento, Deleuze e Guattari defendem que “conta somente é que o prazer seja o fluxo do próprio desejo”¹⁸⁰, e não seu objetivo.

O desmonte da ideia de organismo não enseja a morte, mas antes uma potencialização dos agenciamentos e conexões possíveis, *territorializações* e *desterritorializações* dos limites. Dito isso, vemos aí uma similaridade ao que apontamos como desmolduramento. No sentido do texto enquanto corpo, nos contos aqui analisados, é como se o desfacelamento dos corpos implicasse em um voo até os limites dos significantes – ou das expectativas diante deles – para que os expandíssemos. Para dizer com os filósofos, é a recusa ao definido – o meu corpo, o corpo do texto – e a conversão em indefinido – um corpo, “o artigo indefinido é o condutor do desejo”¹⁸¹. Assim, não haveria o sentido do texto, estrutura unívoca, mas

uns sentidos, múltiplos e agenciáveis. O gozo do leitor seria chegar a este suposto entendimento e, nesse sentido, Veronica Stigger nos prefere máquinas *desejantes*.

4.8 Os anões

O conto poderia ser resumido de modo banal, não fosse o seu final chocante. Um casal de anões emperra a fila de pedidos no balcão de uma confeitaria, deixando os demais clientes furiosos, ao ponto de os lincharem sem dó nem piedade. Em resenha d’*Os anões*, Alexandre Nodari observa no conto homônimo um movimento de desconstrução – ou seja, de *desmolduração* – dos estereótipos aos quais os anões, personagens-tipo, são reduzidos. Tal estratégia resolveria o paradoxo no qual o estereótipo acaba recaindo, e ao mesmo tempo em que aglutina um repertório de características “típicas”, a fim de chamar atenção, também acaba por engessá-las, pondo em risco a especificidade do tipo. Todavia, esse processo de desconstrução traz particularidades, pois

não se dá – como seria o modo mais fácil – pela complexificação dos personagens-tipos, o casal de anões –, mas por seu esvaziamento completo: nada, a não ser o tamanho, um dispositivo de identificação (um rótulo), os diferencia de seus assassinos (são tão cruéis quanto

¹⁸⁰Ibid., p. 21.

¹⁸¹Ibid., p. 31.

eles, aliás, chegam a provocar o próprio assassinato). O tipo se converte em uma *tag*, que, esvaziada de um conteúdo determinado, enrijecido, pode ser aproveitado pela sociedade do espetáculo¹⁸².

Deste modo, a narrativa *desmoldura* o estereótipo dos anões – ora cômicos, ora assustadores, ora dóceis – e leva o leitor a *remoldurá-los* a partir de um outro viés: são transformados em pura espetacularização da violência cotidiana das cidades grandes. Porém, mesmo com esse esvaziamento, os anões, a despeito da proximidade moral com os demais personagens do conto, provocam estranhamento, sobretudo pela oscilação entre o silêncio inquietante deles e a verborragia da voz narrativa. Ao mesmo tempo em que têm “graves falhas de caráter”¹⁸³ e um “comportamento acintoso”¹⁸⁴, em nenhum momento temos acesso à voz deles – sua mudez é assim marcada pelo narrador: “[e] eles ficaram bem assim, sem falar nada”¹⁸⁵. Esse movimento faz com que o leitor veja-se sob uma lâmina perversamente escorregadia, pois nas duas portas de entrada para a leitura do conto os meios justificam os fins. Isto é, mesmo que a narradora justifique que os anões mereceram o fim macabro, isso não apaga o gesto violento cometido por ela e pelos demais clientes da confeitaria.

Desse modo, a escolha da primeira pessoa tem como objetivo colar o leitor à perspectiva de quem narra. A demora dos anões na fila é o estopim para o linchamento. Um desses assassinos celerados é a própria narradora, uma mulher acompanhada do marido¹⁸⁶. Antes do linchamento em si, são lançados vários argumentos para que o leitor convença-se de que os anões *mereciam* aquele fim, afinal eram pródigos em furar filas em farmácias e supermercados. No entanto, o leitor não deixará de julgar *exagerado* o rompante histórico-coletivo dos agressores, que se inicia de modo discursivo – os xingamentos contra o casal de anões – e conclui com a passagem ao ato:

[s]eu Aristides veio correndo e deu outro joelho no rosto daquele tipinho [...]. Minha perna doía, mas eu continuava a chutar, sempre no mesmo ponto. A mulher de cerca de trinta anos se ajoelhou ao lado do casalzinho, pegou o homenzinho pelo pescoço e começou a bater com

¹⁸²NODARI, Alexandre. Genealogia bastarda de Verônica Stigger. *Sopro – suplemento cultural*, n. 31, jul. 2010, p. 5. Para Nodari, há uma semelhança entre a noção de *tipo* e a de *rótulo* – sendo esta última importante para pensar no caráter publicitário-espetacular que se deflagra no conto “Teste”, que vem logo após “Os anões”.

¹⁸³STIGGER, Verônica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 7.

¹⁸⁴*Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁵*Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁶As imagens de duplicidade e espelhamento – aqui, o casal – serão discutidas no capítulo seguinte.

a cabeça dele várias vezes no chão, várias vezes, até abrir uma fenda na parte de trás¹⁸⁷.

A sequência prolonga-se em tempo real e encerra-se com a balconista “empurrando para um canto toda aquela sujeira”. Como sublinhou João Camillo Penna, os personagens de Stigger figuram normalmente como restos – os membros decepados, ou os próprios anões reduzidos à “sujeira” varrida para fora da confeitaria com um rodo. E, desse modo, qual o sentido de uma morte que não cessa de repetir-se e deixar seus vestígios à mostra, em evidência? Sobre o que fazer com os restos, Lacan dizia que com eles se constrói. Em termos literários, constroem-se novos significantes, entendendo que as violências e mortes em Stigger não têm como objetivo sumir com os corpos, mas antes deixá-los à tona.

O destaque dos corpos fica por conta das imagens impactantes e, após a leitura, o leitor, que acompanhou de perto as ações, colado à narradora, experimenta uma sensação desagradável de também ter participado do crime, isto é, sente-se responsável por dar destino à “sujeira” varrida ao final do conto. Haveria alguma saída para essa inquietante sensação? Pensando nisso, Alexandre Nodari elaborou a questão partindo de uma semelhança entre Veronica e Kafka, que se dá em um movimento paradoxal, bem ao gosto do autor tcheco:

[a]profundando o efeito de absurdo objetivo dos relatos de Kafka, ela aprofunda também a esperança que existe neles. Em Kafka, parece haver a constante disputa entre duas esferas da linguagem: a do Direito, burocrática, que captura e tipifica a vida, e a dos artistas. A esperança – retratada ao início e ao fim de *O processo*, por exemplo – é a de que o Direito seja apenas uma ficção, de que os funcionários do tribunal sejam apenas atores (ainda que de segunda categoria) de que tudo não passe de um grande como se. Nos relatos de Stigger essa esperança reaparece, mas se transfere dos atores para os espectadores¹⁸⁸.

Ou seja, ao leitor restam duas opções: diminuir a potência do texto, com a máxima “é apenas ficção”, ou comprar-lhe as consequências, levando-o a refletir em que medida relaciona-se com a narrativa, isto é, como experimenta as posições enunciativas ali dispostas. Nenhuma das escolhas é confortável. Nossa vida em

¹⁸⁷STIGGER, op. cit., 2010, p. 11.

¹⁸⁸NODARI, op. cit., jul. 2010, p. 5.

sociedade está calcada em diversas convenções que instituem seu valor de verdade através de enunciados – performativos, como nomeou Austin. Contudo, estes enunciados têm efeitos concretos – o Direito, com seus inúmeros códigos, é um exemplo – e desconsiderá-los não faz com que deixem de ser reais. O mesmo raciocínio pode ser aplicado às experiências artísticas. Basta lembramos que na *performance* de Abramovic mesmo aqueles que apenas observavam – ao invés de agredi-la – não estavam isentos de *responsividade* sobre o que viam. Por outro lado, se entendemos a ficção como outra instância possível do real, ou ainda, como um modo de elaborá-lo, o que fazer com os efeitos de sua presença?

Como nos implicamos neste processo de leitura? O conto dá vazão a um desejo recorrente em quem vive em grandes centros urbanos: a irritação em esperar longas filas. Todavia, é preciso que seja sublimado para que se mantenha a *ordem*. O desejo de manifestar agressividade nessa situação, vetado e recalcado pelo superego, transforma-se em gozo – para os personagens e para os leitores – através da reação violenta, nas quais nos projetamos. Sobre *Os anões*, Flávia Cera observou que “um dos aspectos mais interessantes com que nos defrontamos ao ler os contos é que eles têm a capacidade de exercer a mesma função do sonho: a realização de um desejo”¹⁸⁹. A diferença com relação ao sonho é a perda da moldura. No sonho há todos os elementos necessários para que sua experiência restrinja-se ao eu-onírico em questão, ou seja, ela é pessoal e intransferível. Deslocando-se do real ao imaginário, assim como no sonho, a prosa de Stigger escreve-se no inconsciente coletivo social e dá corpo ao desejo de quem lê e ao desejo do próprio texto. Assim, acontece uma publicização deste desejo, ele encontra ressonância em vários *eus*, sem restringir-se a um em específico.

O inconsciente, para Lacan, guarda uma relação próxima com a política. Assim, furtando-se ao esquema familiar edipiano de Freud, o inconsciente inscreve-se – sem perder de vista que este é feito de linguagem – em uma esfera pública (LACAN, 1966-1967). A colocação é pertinente e dialoga com uma observação feita por Deleuze sobre o desejo. Para o filósofo, desejar é delirar e, contrariando o entendimento de Freud, que enxergava no núcleo familiar o ponto de partida para as neuroses da vida adulta, afirma:

[o] delírio é geográfico-político. E a psicanálise reduz isso a determinações familiares [...]. [A] psicanálise nunca entendeu nada

¹⁸⁹ CERA, Flávia. Do espetáculo sem desculpas. *Sopro – suplemento cultural*, n. 31, jul. 2010, p. 1.

do fenômeno do delírio. Delira-se o mundo, e não sua pequena família [...]. [O] desejo se estabelece em agenciamentos, põe sempre em jogo vários fatores. E a psicanálise nos reduz sempre a um único fator, e sempre o mesmo, ora o pai, ora a mãe, ora não sei o que, ora o falo etc. Ela ignora tudo o que é múltiplo, ignora o construtivismo, ou seja, agenciamentos¹⁹⁰.

Desse modo, pensando na noção de agenciamentos coletivos de enunciação, onde o eu enquanto unidade não existe, podemos pensar como o desejo se articula na obra de Stigger. Assim, a possível catarse do leitor é vetada por conta do exagero da situação, que o remete a uma realidade que é, na verdade, coletiva. A violência despropositada é cotidianamente assunto na mídia e diante dela ficamos anestesiados. O espanto dá-se por perceber que o desejo não é apenas seu ou do texto, mas existe no mundo. A comoção em “Os anões” agudiza-se por conta de sua própria moldura: não se espera *esse tipo* de abordagem da realidade em um texto literário.

Deste modo, o leitor é pego de supetão – os *golpes invisíveis* –, uma vez que em “Os anões” não há restauração da empiria. Na ausência de elementos textuais que atenuem ou justifiquem o linchamento, resta apenas o próprio enunciado, fértil em imagens. É impossível não perceber-se alinhado ao ponto de vista da narradora e, em alguma medida, contemplado com a satisfação de um desejo secreto – esganar os fura-filas petulantes. Se a opção pela primeira pessoa isenta o relato de qualquer moralismo, por outro, o leitor é retirado de sua neutralidade anônima ao ser confrontado com sua perversão.

“[E]stá no centro da cena em *Os anões*: uma atenção especial mais à forma que ao conteúdo, à superfície que à profundidade, à aparência – ao próprio espetáculo”¹⁹¹. Nesse sentido, a espetacularização dos tipos esvaziados de Stigger não se presta à denúncia da realidade, mas sim chamar atenção para a complexidade deste espetáculo. É como se ao final do texto estivéssemos diante de um espelho e contemplássemos nossa própria face. Não há, afinal de contas, uma grande distância entre a reação das personagens e nossos desejos amplificados pelo enunciado. Novamente, é a teatralidade do discurso que se impõe. O discurso depura-se e restam apenas as imagens

¹⁹⁰ DELEUZE, Gilles. Desejo. In: *O abecedário*. p. 20 [transcrição]. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>.

¹⁹¹ CERA, op. cit., 2010, p. 2.

espetaculares, que constroem-se em um corpo, o corpo do texto, que é também o corpo das personagens, que é também o nosso próprio. Resta ao leitor confrontar-se com as posicionalidades em questão – autor, narrador, personagens –, ocupá-las e experimentar diferentes perspectivas.

No conto de Stigger, é como se os clientes da fila descontassem nos anões – em forma de violência – as frustrações advindas da irritabilidade com a demora, incômodo constante para os habitantes de uma cidade grande, sempre privados de tempo. Tal atitude pode ser lida – a partir de termos psicanalíticos – como a concretização de um desejo de violência que, normalmente, é bloqueado pelo super ego. Contudo, a satisfação integral desse desejo reprimido, que efetua-se na passagem do simbólico para o imaginário, é barrada pelos vestígios que ela deixa, como provas da violência cometida em nome de um gozo momentâneo¹⁹². Nesse sentido, é como se o texto

contraefetuasse o princípio do prazer freudiano em nome de um desprazer ainda maior, que é, este sim, experimentado em sua integralidade pelo leitor, no momento em que se dá conta de que foi deixado sozinho na narrativa para responsabilizar-se pelos restos criminosos. Nesse tipo de movimento, em que a voz narrativa e autoral distanciam-se cada vez mais do assunto narrado, percebe-se na obra de Veronica Stigger como a participação do leitor torna-se cada vez mais essencial, mas também mais complexa. Estratégia semelhante – e mais radical – será analisada em *Delírio de damasco*, que demanda forte *responsividade* do leitor diante de enunciados muitas vezes criminosos e completamente esvaziados de amparos enunciativos.

¹⁹²A encenação imaginária de tabus não está apenas em *Os anões* – em que o desejo de matar alguém movido pela raiva acontece –, mas aparece em outro conto do livro, “Quand avez-vous le plus souffert?”, em que a narradora, uma mãe (daí a intensificação da dramaticidade do relato), relata o dia em que matou a filha enforcada durante um passeio no parque. Assim como em “Os anões”, esta narrativa incomoda seu leitor por trazer à tona a efetivação de um tabu social – a mãe que mata a filha – que se dá de maneira totalmente desmotivada.

CAPÍTULO V: O DESMOLDURAMENTO DO EU AUTORAL

“Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido.
Clarice Lispector

Todo ego é também um eco.
Alexandre Nodari

5.1 Autoficção como invenção de si

Embora a autoficcionalização seja apontada como um traço ostensivo na prosa contemporânea, bem como a indiscernibilidade que deflagra entre o ficcional e o real, é importante recuperar que “essa multiplicidade e a não especificidade do literário sempre existiram, não são prerrogativas da ficção contemporânea”¹⁹³, o que faz da literatura um “campo aberto” que nos motiva à especulação. Dito isso, o objetivo deste capítulo será explorar a autoficção em Stigger do ponto de vista enunciativo e não biográfico, uma vez que a autora vai usá-la para potencializar o deslizamento entre as várias posições literárias com as quais costuma jogar (autoria, personagens, narradores e leitores). É através do *desmolduramento* desses aspectos narrativos que observa-se o real e o imaginário em um plano contínuo, cujos limites borram-se e são absorvidos em suas bordas. As Stigger personagem e autora não aparecem nas narrativas como simulacros, mas sim – como dissemos no capítulo anterior – para que o leitor questione as ficções das quais ele mesmo se serve na vida real, ou, segundo Diana Klinger, “comoprovocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção do *sujeito real*”¹⁹⁴. Ao recusar uma acoplagem integral entre significante e significado, isto é, entre o eu-origo e o eu- ficcional, seus textos pedem que o leitor suplemente os espaços que restam vazios neste encaixe incongruente.

¹⁹³ CÁMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2018, p. 175.

¹⁹⁴ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 44.

Na autoficção, o real constrói-se juntamente com o discurso, ou seja, há uma simultaneidade textual entre a criação de um referente e de seu próprio mundo. Nessa *invenção de si*, Klinger observa uma proximidade entre a autoficção e a psicanálise, pois nessa última o analisando ficcionaliza a si mesmo, sem preocupar-se em seguir à risca qualquer verossimilhança, uma vez que esse ato garante a eficácia do processo analítico (seus efeitos são experimentados e experienciáveis). Nesse sentido, a operação pela qual passa o *analisando* (nesse caso, o autor autoficcionalizado) efetua-se também para os analistas, isto é, aqueles que vão *vê-lo*, posição que, em termos literários, é a dos leitores.

Entendemos este eu autoficcionalizado enquanto lugar de enunciação. Deste modo, suspensas as balizas de real e ficcional, resta ao eu autoral especular *com e na* sua existência. É Juan José Saer quem primeiro aponta para a possibilidade de se pensar a literatura como uma *antropologia especulativa*. Antropologia, porque seu objeto de interesse são os homens, e especulativa devido à ambiguidade do vocábulo, que pode remeter tanto ao *reflexo* quanto à especulação enquanto elaboração de hipóteses sobre um dado da realidade. O conceito, ainda que não maturado por Saer, problematiza e busca uma saída para a usual leitura crítica que vê um corte radical entre realidade e ficção. Ao invés disso, o escritor percebe um contínuo entre os dois polos, pois

[a]o dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade¹⁹⁵.

Ou seja, a ficção como campo de elaboração especulativa tem o dom de *agenciar* diversas vozes, enunciados, e complexificar nossa leitura do real. Alexandre Nodari, em estudos posteriores, partindo da constatação de Saer, trata a questão no âmbito da enunciação literária. O diálogo com a antropologia permite-lhe formular a questão dos pontos de vista na experiência literária com base em estudos antropológicos. É Lévi-Strauss quem percebe o enrosco no qual o etnógrafo se enreda ao observar a cultura de outros povos, pois o sucesso desta empreitada depende da

¹⁹⁵SAER, Juan José. O conceito de ficção. Trad. Joca Wolff. *Sopro*, Florianópolis, n. 15, 2009, p. 1-4.

capacidade de o observador colocar-se no lugar do observado, ou seja, é preciso diferir de si mesmo.

A partir daí, Nodari vê correlatos entre a experiência literária e antropológica, uma vez que ambas partem do *como se* e de um exercício de equivocação discursiva¹⁹⁶. Além disso, nas duas não há uma diferença radical entre aquilo que é observado ou manipulado – palavras e comportamento de sujeitos – e o resultado final da observação – são sujeitos falando sobre outros sujeitos, é a língua falando sobre si mesma. Nesse percurso, a leitura que Nodari faz de Clarice Lispector culmina na noção de *obliquação*, que acena para o movimento de especulação múltipla entre as posições enunciativas.

Quem também valida reflexões semelhantes é Josefina Ludmer: “[a] especulação também é um gênero literário”¹⁹⁷. E é através de uma ficção especulativa que manifesta(m)-se o(s) *eu(s)* de Stigger em sua ficção. O interesse genuíno no Outro, a exemplo de outros lugares ficcionais abordados em Stigger, o gesto se dá com violência. O esgarçamento dessas especulações é patente desde suas primeiras obras, quando somos convidados a nos obliquar em personagens insólitos, que dobram-se e desaparecem rapidamente do texto. A modalidade especulativa que nos interessa observar agora é a do eu-autoral, ou seja, como a narrativa leva o leitor a desconfiar e imiscuir-se ainda mais no ponto de vista do autor. Longe de aproximar-se de uma escrita biografizante, confessional, há antes um gosto pela sobreposição dos equívocos, o estiramento dos *como se*.

Para isso, a imagem do espelho será importante, sobretudo para pensar os poemas “coração dos homens” e “a verdade sobre o coração dos homens”, onde há visivelmente um processo de espelhamento em *loop*, reforçando a ideia de uma escrita especular, refratária de si. Além disso, pensaremos outros textos onde a autora nomeia-se e implica-se, como “200m²”, “Imagem verdadeira” e “O livro”.

¹⁹⁶Cf. NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa*. Revista da ANPOLL, v. 1, n. 38, p. 75-85, 2015.

¹⁹⁷LUDMER, op. cit., 2013, p. 8.

5. 2 A morte da autora

O *desmolduramento* autoral em Stigger guarda semelhanças com a noção de *informe* cunhada pelo verbete homônimo presente no dicionário de Georges Bataille. Lá, o vocábulo é designado da seguinte forma: “[u]m dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Não apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma”¹⁹⁸. Nessa passagem, percebe-se uma oposição entre o dicionário convencional, enquanto moldura que encerra os sentidos dos vocábulos, e o dicionário vislumbrado por Bataille, onde prevaleceria o informe, a *desclassificação*, libertando os sentidos das palavras de suas rijas molduras. Na mesma toada sobre o *informe*, Hal Foster, analisando o *retorno do real* nas fotografias hiper-realistas dos anos 1980-1990, vai dizer que trata-se da indiscernibilidade “entre figura e fundo, o eu e o outro”; mais adiante, fechando o raciocínio, e tendo em vista um retorno do grotesco e escatológico nessas fotografias, muitas delas em que o fotógrafo assume a posição de fotografado, Hal afirma que a indistinção vai “na direção do *obsceno*, em que o olhar-objeto é apresentado como se não houvesse uma cena para encená-lo, uma moldura da representação para contê-lo, nenhum anteparo”¹⁹⁹.

Assim, as representações de si elaboradas por Stigger vão ao encontro da noção de *informe* – no sentido de que ela não faz convergir seu *eu-origo*²⁰⁰ e seu eu ficcional, pelo contrário: a remissão a si mesma é apenas mais uma volta no parafuso da desclassificação – e com a leitura de Foster, que verá nesse *desmolduramento* a amplificação do campo especulativo na atribuição de sentidos ao texto e às posições da autora, narradora e personagem. A conversão da autora em personagem segue um modelo semelhante àquele entrevisto em suas outras narrativas. Como vimos no capítulo anterior, o aspecto cômico aqui também é usado como moeda de troca para que o leitor adira ao ponto de vista da narrativa sem maiores ressalvas, para, em seguida, inquietar-se com os finais – espetacularizados –, marcados pela violência, tensões

¹⁹⁸BATAILLE, Georges. In: HOLLIER, Denis (org.). *Documents*. Paris: Jean-Michel Place, 1991, v. 2, p. 98-99.

¹⁹⁹FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017, p. 144.

²⁰⁰*Eu-origo (Ich-Origin)* é como Käte Hamburger caracteriza o sujeito da enunciação do texto (épico e dramático), sendo ele tão ficcional quanto o universo no qual se inscreve. Cf. HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

psicológicas e até mesmo pela morte. Em publicação recente, Victor da Rosa apontou para uma imagem constitutiva da poética de Stigger: a morte da autora²⁰¹.

O conto analisado encontra-se em *Os anões*, obra na qual começa a delinear-se um processo de *miniaturização* das narrativas que será recorrente em outros textos da autora, chegando ao ápice da rarefação nas frases soltas de *Delírio de damasco*.

Analisando o brevíssimo “200m²”, onde uma personagem de nome Verônica *performa*, quer dizer, espetaculariza a própria morte, Rosa aponta para um paradoxo: se a autora morreu, como é capaz de seguir escrevendo seus livros? É como se Stigger contrariasse a sentença barthesiana – *a morte do autor* – e comprovasse que é possível persistir no ofício *estando* morta. Uma das estratégias da qual a autora se vale nesse tipo de narrativas – em que ela mesma é a personagem – é o uso de uma voz narrativa austera e aparentemente indiferente, a fim de bloquear uma identificação biográfica convencional entre autora e personagem, chamando a nossa atenção, mais uma vez, para o fato de que estamos lendo ficção e de que esta é feita para ser espetáculo, ou, ainda, *especular*²⁰².

O modo manifesto deste eu autoral vem, quase sempre, especulado na ancoragem em um Outro, indicando a especularidade de suas narrativas. Em “Cubículo”, um casal de acadêmicos, às voltas com as montanhas de livros e a dificuldade em pagar aluguéis exorbitantes, passa a se mudar para lugares cada vez menores até acabar morando no ânus de um amigo²⁰³. O protagonismo de um casal é recorrente em seus textos (“Os anões”, “Tristeza e Isidoro”, “200m²”, “Curta- metragem”, *Minha novela* etc.). Maria Fernanda Garbero, ao tratar especificamente dos contos “Os anões” e “Cubículo”, lança algumas hipóteses a fim de ler essa “imagem de aliança” a dois:

estariam juntos por uma união na margem ou só poderiam aparecer juntos porque, sozinhos, não seriam capazes de sustentar as tragédias inscritas em suas trajetórias nas narrativas? Ou, ainda sob outra perspectiva, seria esta existênciaem duplicata uma aposta na leitura especular? Entre tantos caminhos, parece-nos que é pelo viés das mediações ali presentes que o termo “casal” deflagra uma elaboração meta-

²⁰¹ ROSA, Victor Luiz da. A morte da autora Veronica Stigger. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 57, 2019.

²⁰² No artigo supracitado, Victor da Rosa observou e analisou o caráter de espetáculo e *happening* no conto “200m²”.

²⁰³ Neste caso, o aceno para o leitor é sutil – quando comparado a inserções mais ostensivas de si mesma em sua ficção –, mas não menos potente. Veronica e seu marido trabalham como professores universitários, informação verificável com uma simples *googlada*. Além disso, ressalta-se que neste conto é onde aparece a primeira manifestação da autora como personagem em suas ficções.

afetiva possível somente entre os excluídos, entre aqueles que, à margem, experienciam o habitar como um hábito insano, porém único à sobrevivência legada aos espaços em que essas personagens (des)aparecerem²⁰⁴.

Tomando a frase final como ponto de partida, é possível ler a exclusão imobiliária como o ponto de partida para uma aliança que tem por objetivo a sobrevivência – pense-se nas artimanhas do casal para escapar ao amigo. Em um nível metafórico, pensando na experiência literária, pode-se afirmar que o próprio texto atua como o excluído, desabrigado²⁰⁵, convocando o leitor para uma aliança a dois, a fim de resistir à desapareição imposta pela *letra morta*. É como se através do leitor o texto – e, por sua vez, também o autor – continuasse existindo, a despeito da miniaturização e desapareição das personagens.

A voz narrativa em terceira pessoa deflagra, novamente, a falibilidade da onisciência. A despeito da retórica de relato jornalístico, que joga com a suposta imparcialidade, é a ironia que prevalece; mesmo *parecendo* saber tudo, como indica o início do conto, a verdade é que não haverá explicação racional para as transmutações físicas das personagens:

Quando *aquele casal* trocou o quarto e sala de 55 metros quadrados por um de 42, achava que aquilo já era decadência. Todavia, *pobres criaturas*, a história deles *sequer* tinha começado²⁰⁶.

Assim, retomando o mote da duplicidade, em que o eu autoral se implica, presente em Stigger, podemos ir além e observar como esse *fazer junto* está ligado à ideia de um jogo com a enunciação biográfica que se dá na sua relação com o outro. Desse modo, “200 m²” é uma resposta ao conto “Cubículo”, onde o casal – agora explicitamente nomeado – retorna em uma moradia ampla, como expõe o título. Dada a brevidade da narrativa, responsável por imprimir-lhe potência de efeito, citamos na íntegra:

²⁰⁴DE ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero. O absurdo como aposta: ruptura em Veronica Stigger. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 4, n. 7, 2012, p. 7-8.

²⁰⁶STIGGER, op. cit., 2007, p. 23.

Verônica estava trífeliz (sim, *ela era gaúcha*) com seu apartamento novo no Centro. O amigo *Donizete, mineiro*, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e *Eduardo* (seu marido, *também gaúcho*) prepararam pães, patês, bolos e sangria para a noitada de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que herdara do avô, colocou-a na boca e disparou. Seus miolos foram parar na parede azul. Então, *como combinado*, Eduardo leu *um conto que ela deixou* – e que, como sempre, ninguém compreendeu²⁰⁷.

Os aspectos destacados merecem atenção. Primeiro, o nome da autora. O equívoco, quase despercebido, é de ordem gráfica – o acento em seu nome – e conflita com o que vemos na capa, a versão *original*, sem o acento. E aí começa o jogo mencionado antes, de como Stigger tensiona o caráter especulativo que constitui a própria literatura. Para além da grafia, as demais informações coincidem com a realidade da autora – a naturalidade gaúcha, o marido que se chama Eduardo e é também gaúcho, o amigo em comum de ambos, o poeta Donizete Galvão. Porém, a narrativa não se resume ao relato prosaico de um chá de panela. A partir de “no meio da festa” a dicção se altera e somos lançados ao puro estranhamento.

A ruptura de atmosferas – a passagem do relato cotidiano para um de talho mais insólito – intensifica-se com a passagem da *cena* para o *sumário*, o que acelera, por sua vez, o regime da narrativa. Segundo Friedman,

A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e de uma variedade locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena²⁰⁸.

Apesar do choque causado pela imagem da morte à bala, vemos que esta *cena* aproxima-se mais da *performance*, da encenação, do que do drama. O jogo com os gêneros literários e o intercâmbio entre eles está na matriz do projeto poético da autora, cabe ressaltar. No fim do texto, lê-se: “*como combinado*, Eduardo leu *um conto que ela*

²⁰⁷ STIGGER, op. cit., 2010, p. 18, grifos nossos.

²⁰⁸ FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, 2002, p. 172.

deixou”; ou seja, a morte é arquitetada para ter sua apoteose com a leitura de um conto seu – mais um índice de realidade, a personagem Verônica é escritora de prosa –, porém fracassa, pois é incompreendido. Como um mágico misterioso, a autora desaparece antes de terminar o espetáculo e deixa o público ao mesmo tempo estupefato e desamparado.

A lacuna deixada pela desapareição triunfal da autora e da voz narrativa – cuja potência é intensificada pela brevidade do texto – dinamiza o processo de significação do texto ficcional e de interações entre o leitor e a obra. Isso porque o espaço vazio permite que o leitor aja no texto, ocupando-o e mudando diversas vezes de perspectiva, para daí “estimular diferentes operações”. Para Iser, isso faz com que o leitor, simultaneamente, observe e seja observado em um constructo do qual faz parte, estando ele dentro e fora, sem que isso implique em uma “incorporação” compulsória de todas as posições. Desse modo, somos nós quem damos vida e morte à autora, ininterruptamente, experimentando a infinitude de leituras em um texto que é, na verdade, incompleto, justamente porque é finito, limitado à sua letra, cabendo ao leitor animá-lo. No caso das ficções de viés autobiografizantes de Stigger, o eu não cessa de dizer “a gente” e, dessa maneira, o caráter elíptico e sulcado de suas ficções demanda que o leitor interaja com essas brechas, preenchendo-as para que depois outras leituras venham a esvaziá-las, *desmoldurá-las*, colocando em marcha um jogo em que Veronica Stigger é quem diz eu.

5.3 Veronica Stigger c’est moi

Em sua publicação mais recente, *Sombrio ermo turvo*, Veronica Stigger escreve um conto em que, ao ficcionalizar-se, as perspectivas narrativas sobrepoem-se e dobram-se sobre si, indo além do que já havíamos observado em “200m²”²⁰⁹. Em “O livro”, a voz narrativa apresenta uma comunicação acadêmica sobre o mais recente livro de Veronica Stigger, *Rancho*, cuja personagem principal chama-se “Verônica”. Além disso, um dado essencial é informado no início da palestra: Veronica Stigger está desaparecida há quase quatro anos. Na sequência, a narradora apresenta uma obra que é duplamente ficcional, *Rancho*, em que a protagonista *Verônica Stigger* alcança a fama

²⁰⁹Cf. “O livro”. In: STIGGER, Veronica. *Sombrio ermo turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.

mundial com a récita do poema “O coração dos homens” em *performances* ousadas e violentas.

De partida, merecem atenção alguns aspectos, começando pelo título, que evoca o apócrifo e homônimo projeto de Mallarmé, *Le livre*²¹⁰. O conto de Stigger e o texto mallarmaico transcendem os gêneros textuais com os quais identificam-se – conto e poema – e apresentam-se como um “sistema da perspectividade”, como observou Wolfgang Iser, no qual os pontos de vista relacionam-se entre si a fim de construir múltiplos sentidos, uma vez que essas perspectivas são desmolduradas por ambos os escritores²¹¹. “Um lance de dados” é uma prévia do que seria *Le livre*. Neste é possível observar um desejo de transbordamento dos pressupostos daquilo que entendia-se como *práxis* poética. O extravasamento das letras e a disposição anárquica delas no branco da página sugerem que o projeto certamente inauguraria – ou suprimiria de vez – um novo gênero, isto é, um novo modo de lermos poesia.

Outro aspecto que aproxima as obras de Mallarmé e Stigger é a *impessoalidade*, que traduz-se na supressão de um eu-lírico ou narrador responsável por guiar o leitor por um repertório que lhe seja facilmente decodificado²¹². Abre-se, com isso, ao leitor um vasto espaço de manipulação das molduras (narrador, eu lírico, enredo, rimas etc.), que aqui encontram-se desinflacionadas, em direção, por exemplo, à moldura do leitor, que acaba ganhando um destaque maior e, conseqüentemente, maior espaço para a construção de diversos significados.

Ainda pensando no título, há nele um processo de miniaturização e sobreposições das perspectivas enunciativas, que nos lançam em vertiginosas replicações e duplicações. Sobre a miniaturização – característica entrevista em outras de suas obras, como *Os anões*, que joga com o tamanho do próprio livro e o conto homônimo, cujos protagonistas são diminutos. e o conto “Cubículo” –, percebe-se que o

²¹⁰ Dizemos “apócrifo” seguindo o que nos relata Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, que põe em suspenso a ideia do arrojado projeto mallarmaico, organizado e publicado postumamente por Jacques Scherer, ao dizer “De que se compõe esse ‘Livro’? [...] de ínfimas notas, palavras isoladas e números indecifráveis, jogados sobre folhas soltas. Todas essas folhas e essas notas se referem a um mesmo trabalho? Nós o ignoramos”. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 337.

²¹¹ ISER, op. cit., 1996, p. 180.

²¹² Iser, ao pensar a diferença entre romances ligados a uma tradição realista consolidada e obras como o *Ulysses*, aponta para uma relação entre a complexidade apresentada e como ela se refletia na relação entre texto e leitor, pois “quanto mais complexos são os problemas aos quais o texto se refere, tanto mais diferenciado deve ser o repertório”. Cf. ISER, op. cit., 1999, p. 149. A observação pode ser aplicada aos poemas de Mallarmé e aos textos de Veronica Stigger, respectivamente.

“livro” do título serve, na verdade, para indicar não o seu enredo, mas sim o da duplicação da narrativa que nele acontece – a explanação sobre o livro *Rancho*.

Se concordamos com o postulado de Smith de que o *ficcional* reside na enunciação ficcional em si e não naquilo que é narrado, o lugar onde a literatura efetuar-se-ia é na relação do sujeito com a linguagem, posto que as enunciações consumam-se a partir destas duas vias, *leitor e linguagem*. No conto, isso revela-se na enxurrada de informações comunicadas pela palestrante, evidenciando o tônus do *narrativo* – o ato denarrar – e não tanto da *narrativa* – de um enredo que leva a um desfecho lógico. Na verdade, a *narrativa* é antes de mais nada uma estratégia para fidelizar o leitor, que, ao final da leitura, sairá com mais dúvidas do que certezas – a desapareição de Veronica Stigger não é solucionada, bem como não entende-se seu processo gradativo de performances cada vez mais exageradas. Dito de outro modo, é como se a figura *explicadora* da acadêmica fosse um embuste que, novamente, nos leva a questionar nossas certezas no mundo real – como levar o discurso de autoridade como palavra final.

Se em “200m²” a autora encenou o paradoxo da escrita que se faz após a morte, em “O livro” Stigger escapa à morte através do apagamento, que delineia-se na desapareição autoral, e aposta na proliferação narrativa de si, ao intercambiar as posições de autora, narradora e personagem, todas elas chamadas Vero(ô)nica. Em “O livro” há novamente a conversão da autora em personagem. Desta vez, o ponto de vista que conduz a narrativa está em primeira pessoa, o que poderia sugerir a ideia de confissão e intimidade, mas que aqui invisibiliza-se ao ser adotada a dicção protocolar de uma exposição acadêmica. O conto inicia com uma preleção sobre a última obra de Veronica Stigger (nesse primeiro nível a autora converte-se em personagem), cuja protagonista se chama *Verônica* Stigger – novamente o equívoco mínimo, visível no acento circunflexo, similar ao efeito presente em “Imagem verdadeira” –, o que nos leva a pensar: afinal, qual delas é a *verdadeira* Veronica Stigger? A essa pergunta, podemos começar dizendo: ela é aquela que diz *eu* na enunciação literária.

O experimento ficcional do conto procede a um *suposto* ocultamento ou apagamento da protagonista (que é também a autora), que distingue-se daquele usado pela ficção realista – uma voz narrativa imparcial que dilui-se no texto para que o leitor embarque na suspensão da descrença. Na verdade, é através desse jogo que a ausência

ganha todo o destaque, pois é apenas dela que se fala. Nesse sentido, é o próprio leitor quem *performa*, isto é, dá corpo à Veronica Stigger-personagem no momento em que enuncia a ficção. Isso porque, para dizer com Iser, o texto ficcional é, antes de mais nada, “mera virtualidade, que se atualiza apenas no sujeito”²¹³; tal atualização faz com que o leitor converta-se também em um dos aspectos ficcionais que compõem a experiência literária.

A ideia de que o texto ficcional constitui-se de perspectivas a serem experimentadas – “um sistema da perspectividade” – é aventada por Iser. Sendo esse um traço da experiência literária, nossa hipótese é a de que em textos como os expostos neste capítulo a autora desmoldura essas perspectivas e faz com que nenhuma delas represente totalmente o significado a ser apreendido. Esse movimento de equivocidade – em que as posições enunciativas intercambiam-se – é o que Alexandre Nodari chamou de obliquação, ou seja, o “desdobramento subjetivo e das posições enunciativas, cuja face mais visível se apresenta quando o sujeito, sem deixar completamente de sê-lo, ocupa também a posição de objeto”²¹⁴.

Deste modo, em “O livro”, mesmo após transitarmos pelo emaranhado de duplicações, dobraduras e replicações perspectivísticas, a *Verônica* ou *Veronica* Stigger será, a cada leitura, a posição que diz *eu* mesmo sendo Outro (aquele que enuncia). Ao dizer “eu” dá-se voz às multiplicidades que o encarnam. Ao deflagrar a fragilidade dessas posições, aprendemos algo sobre a ficção e sobre nós mesmos enquanto sujeitos leitores.

5.4 A Imagem Verdadeira

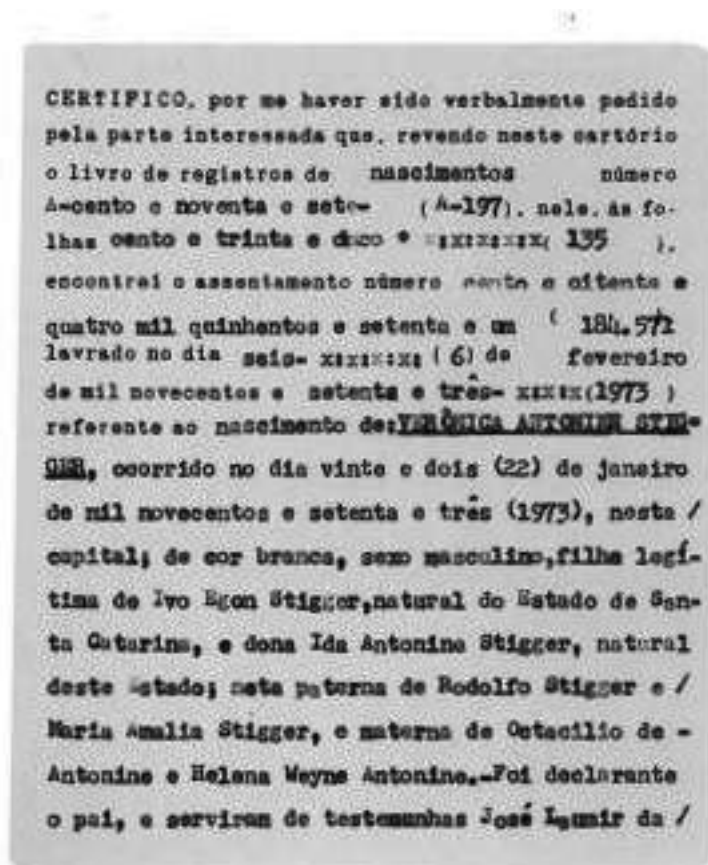
Prosseguindo na análise do eu autoral, trabalharemos agora aproximações entre o procedimento usado em “Imagem verdadeira” e os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Neste texto imagético, ao contrário de “200m²”, assistimos ao nascimento da autora, que

²¹³ ISER, op. cit., 1996, p. 123. É evidente que as considerações feitas pelo teórico aplicam-se à experiência de leitura de modo geral, sem limitar-se a apenas um ou outro gênero ou modalidade textual. Contudo, é possível, a partir de suas afirmações, traçar diálogos com a noção de desmolduramento desenvolvida neste estudo, uma vez que acreditamos que a poética stiggeriana tensiona esses pressupostos para dele extrair consequências estéticas.

²¹⁴ NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária, p. 2.

também se dá de maneira oblíqua – seu gênero registrado é masculino –, como vemos abaixo²¹⁵:

Figura 8



Chamamos de texto, mas na verdade trata-se de uma imagem, daí a proximidade entre significante e significado – no caso, a *reprodução* imagética da certidão de nascimento, um documento escrito que atesta a *veracidade* da existência da autora –, que se põe de modo provocativo e equívoco, uma vez que na certidão seu prenome aparece grafado com acento circunflexo (traço este que não se repete na capa do livro, por exemplo, onde ela é *Veronica*) e a autora é registrada como sendo do sexo masculino. No que diz respeito ao jogo de espelhamentos e das posições enunciativas das quais viemos falando, o *performativo* que inaugura a existência jurídica de Stigger

²¹⁵ O jogo com o gênero pode ser entendido tanto na dimensão literária – *Os anões* é um livro inclassificável devido aos textos inusuais que o compõem, como o próprio “Imagem verdadeira” – quanto no que diz respeito à homenagem a Duchamp, criador do ready-made. Lembremos que em 1921 o artista criou para si uma personagem feminina, *Rose Sélavy*, amplamente fotografado por Man Ray.

torna-se, por um processo de deslocamento, um gesto ficcional.

Nesse sentido, algumas questões se colocam a respeito das molduras mobilizadas. A primeira, e mais imediata, é: o documento, enquanto moldura performativa, foi adulterado pela autora? Segunda: uma vez que este seja o original, será que a autora nasceu homem, foi registrada com um nome feminino e hoje é uma mulher trans? neste caso, mobilizar-se-iam as molduras de gênero²¹⁶. Terceira, e mais provável: teria o escriturário se enganado ao datilografar? Independentemente de qual das versões seja a *verdadeira*, Stigger serve-se do achado para embaralhar a expectativa do leitor. Pensando na enunciação de si, adiciona-se uma ironia extra ao gesto de Stigger, pois o título remete-nos a uma etimologia forjada do prenome *Veronica* = “veróicone”, donde se deriva “imagem verdadeira” – fato já observado por Flávia Cera²¹⁷. Ou seja, a imagem é verdadeira, mas a informação nela contida é falsa.

“Imagem Verdadeira” encontra-se na seção “Histórias da Arte” d’*Os anões*. Observemos duas imagens conhecidas da História da Arte em que o equívoco entre *título* e *tela* parece ser da mesma ordem. A primeira delas é “A traição das imagens”, de René Magritte, famosa pela inscrição “Ceci n'est pas une pipe”, que vem abaixo do desenho de um cachimbo. Ali, a primazia do significante sobre o significado é abolida e a mensagem veiculada funciona como uma provocação ao figurativismo tradicional. Nessa tela somos confrontados com o *gap* entre o *objeto* (o cachimbo) e sua *representação* (o desenho de um cachimbo).

Comparando-o à “Imagem verdadeira”, há semelhanças. Primeiro, é preciso estar atento para o fato de que a certidão ali presente é a *reprodução* de sua versão *original*. Assim como Magritte, a autora questiona o lugar da arte como mera reprodução da realidade, lançando-a no âmbito da criação ao invés da mera reprodução. Em “Imagem verdadeira” está em jogo a *criação* de um objeto estético, o deslocamento,

²¹⁶ Pensando na hipótese da transição de gênero, ela guarda semelhanças com o caráter plástico e agenciável das perspectivas enunciativas que desenvolvemos até aqui. Segundo Paul Preciado, em *Manifesto contrassexual*, o gênero não pode ser reduzido a um performativo, isto é, “eu sou mulher” ou “eu sou homem”, pois, na verdade, o gênero assemelhar-se-ia antes ao dildo, pois “ambos, afinal, vão além da imitação. Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo”. Cf. PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2014, p. 29.

²¹⁷ CERA, Flávia. O estranho porvir de Veronica Stigger. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, p. 1-6, 2011b.

que não vem sem um agudo senso provocativo. Em Magritte não só a imagem é traiçoeira, mas também seu acompanhamento gráfico. O bloqueio ao entendimento só faz-se ostensivo porque lemos “Isso não é um cachimbo”. Sem a dimensão escrita, o desenho perde força, e o mesmo acontece no texto de Stigger. Há uma confluência ideogramática entre texto e imagem que potencializa o significado e as leituras da obra.

Outra obra que vai em direção semelhante é a famosa *Fonte*, de Marcel Duchamp, cujo título também joga *ironicamente* com equívocos e autoria²¹⁸. Como apontou Octavio Paz, Duchamp interessava-se não apenas pelas artes visuais, mas também pela linguagem, pois esta

é o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los. O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque em uma mesma frase exaltamos os poderes de significação da linguagem só para, um instante depois, abolir os mais completamente. Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a *metaironia* [...] é uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa²¹⁹.

Walter Benjamin enfatiza a importância das legendas em um entendimento político das fotografias, pois estas correm o risco de perder seu sentido em meio ao anonimato: “[a]qui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a liberalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”²²⁰. A observação tem a ver com o conceito de imagem dialética cunhado pelo filósofo, onde a confluência entre imagem e escrita permite uma leitura atualizada do presente e do passado.

Assim, pensemos no primeiro *ready-made* duchampiano, onde a noção de autoria é subvertida. Como bem observou Augusto de Campos, nessa obra é como se décadas antes de Roland Barthes, Duchamp já estivesse encenando a morte do autor²²¹.

A história de sua exposição é conhecida: Duchamp estava em sua temporada americana

²¹⁸Um dado extra que pode ser acrescido à polissemia irônica em *Fonte* é a ambiguidade gerada pela tradução do título original – *Fontaine* – para o português, que é ao mesmo tempo fonte (*fontaine*), mas também fonte (*source*) no sentido de *origem e início*.

²¹⁹PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 12-13. Mais adiante, Paz afirma que dentre as vanguardas do início do século XX é o dadaísmo que demonstra o interesse mais forte em aliar imagem e linguagem, o que aponta para uma irmandade para com o projeto estético de algumas obras stiggerianas (*Minha novela*, *Delírio de damasco*, *Opisanie swiata* etc.).

²²⁰BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 107.

²²¹Cf. CAMPOS, A. de, op. cit., 2009.

à ocasião e enviou o mictório como peça integrante da exposição no Moma. O único traço distintivo entre sua obra e os demais mictórios, produzidos em escala industrial, era uma assinatura, porém, uma assinatura equivocada – *R. Mutt* –, um pseudônimo, que curiosamente não se repetiria em nenhuma de suas obras²²². O alarde ao redor do objeto centrava-se sobre a indagação: “isso é arte?”.

Tal questionamento torna-se recorrente no início do século XX. A este respeito, Thierry Duve defende a seguinte hipótese: o vocábulo *arte* poderia ser substituído por *belo*, que até o final do século XIX conferia às obras seu estatuto artístico, na indagação. Mais adiante, ele observa que *arte* passa a significar um *nome próprio*, ou seja, um nome indefinível ao qual só podemos nos referir apontando para o seu *referente*. Assim, quando questiona-se a alguém qual a sua noção de arte, a pergunta já não pode ser respondida com teorias ou categorias absolutas, mas sim com uma “coleção de exemplos” que fazem parte de um repertório pessoal, pois “la phrase ‘ceci est de l’art’ est en réalité une phrase dans laquelle le mot ‘ceci’ et le mot ‘art’ peuvent être remplacés par une de ces petites mains à l’index peint qui sont comme l’icône même des déictiques”²²³. Nesse sentido, transpondo o raciocínio de Duve para a literatura, pode-se dizer que este ou aquele texto continua sendo literário enquanto houver quem o *colecione* em seu repertório (pessoalizado e personalizado).

Todavia, caso o leitor de “Imagem verdadeira” ainda queira acreditar que não passa de *documento*, com valor de verdade irrefutável, vide o performativo com o qual inicia-se “Certifico, por me haver sido verbalmente pedido pela parte interessada que...”, é preciso tomar cuidado. Isso porque a certidão foi duplamente *desmoldurada*, já que seu cabeçalho e rodapé – as molduras jurídicas – foram suprimidos, e desmente parte de sua afirmação (Stigger registrada como sendo do sexo masculino)²²⁴. Com esse desmembramento, o documento deixa de ser só um decalque do real e encarna o valor

²²²Caso o procedimento de deslocamento e pseudonímia pareça simplório, cabe resgatarmos o genioso processo de concepção do pseudônimo. *Mutt* é uma corruptela do nome da fabricante do *Urinol*, J. L. Mott Iron Works. Segundo Duchamp, usar *Mott* parecia óbvio demais, daí o gesto quase imperceptível de manipulação gráfico-vocálica – presente nos contos de Stigger –, com *Mott* convertendo-se em *Mutt* (nome este que, por sua vez, foi inspirado em dois personagens de quadrinhos cômicos, famosos em jornais americanos à época, “Mutt e Jeff”). Cf. GERVAIS, A. (1988). *Sur et autour d’un titre (peut-être apocryphe) de Marcel Duchamp*: Tulip Hysteria Co-ordinating. *Moebius*, (38), p. 93–103.

²²³DUVE, Thierry de. Cinq réflexions sur le jugement esthétique. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v. 16, n. 27, nov. 2009, p. 221.

²²⁴Agradeço a Letícia Pilger, que me chamou atenção para este detalhe em seu artigo ainda inédito sobre *Os anões e Sul*.

fantasmático de uma origem irrastrável. Assim, a *imagem verdadeira* encena uma falta que precisa ser suplementada pelo leitor. Novamente, há algo que escapa nesses experimentos de Stigger, algo que Derrida chama de *não-totalização* do sentido, que converte-se em jogo simultâneo de ausência e presença, “pela falta, pela ausência de centro ou de origem”²²⁵, provocando um movimento de *suplementaridade* que seria efetuado pelo leitor.

5.5 *Se eu fosse eu*

Se em “O livro” a equivocidade manifesta-se através do trânsito entre alguns dos agentes da experiência literária, no poema – *supostamente* autobiográfico – que analisaremos, “O coração dos homens”, destaca-se o *eu* como especularidade do tensionamento que ele provoca entre ficção e realidade. O poema foi publicado em *Sul*, obra cujo tom autobiográfico ilustra a capa – há uma fotografia da autora quando criança – e também imprime-se no título – Stigger nasceu no Rio Grande do Sul²²⁶. A escolha do gênero joga com o imaginário da poesia – a presença de um eu-lírico em primeira pessoa e o tom confessional –, embora “O coração dos homens” tenha caráter narrativo. Mesmo assim, a opção pela forma poema não é gratuita, pois a disposição do texto permite organizar, através das estrofes, blocos imagéticos potentes.

O poema é o relato de um eu-lírico feminino – irresistível não pensar que trata-se da própria autora – sobre a passagem da infância para a adolescência, mais especificamente sobre suas primeiras menstruações em contexto escolar. Novamente vê-se a publicização daquilo que é de ordem íntima, inconfessável. A riqueza de detalhes e a honestidade talvez até convencessem o leitor, não fossem os exageros macabro-cômicos e a crueldade entrevista nos relatos, que vão cancelando as expectativas do leitor diante do gênero:

²²⁵DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 425.

²²⁶Ressalte-se também o conto de abertura de *Sul*, “2035”. Trata-se de uma ficção distópica ambientada em 2035, durante a comemoração dos 200 anos da Revolução Farroupilha, data simbólica para a historiografia do estado natal de Stigger. Apesar de essa remissão não ter ares nostálgicos, a escolha do tema – tratado com uma violência sóbria, longe daquela de viés tragicômico observada em outras ficções da autora –, bem como o uso da fotografia na capa e a composição de um poema com tom autobiográfico, insinua um diálogo com suas origens, ainda que seja para *deslocá-las*.

Quando pequena, fui o espelho numa encenação de *Branca de Neve e os sete anões*.

A peça era toda falada em inglês.

E o público, crianças monoglotas da pré-escola.

Tínhamos dez anos e mal falávamos inglês.

Aliás, mal falávamos português.

Havia um colega que dizia “largatixa” em vez de “lagartixa”.

[...]

Esse meu colega também sofria de incontinência urinária e não tinha os mamilos:

em seu abdômen só havia o umbigo²²⁷.

Alguns elementos retornam: a espetacularização, os equívocos (os vocábulos pronunciados erroneamente) e o cômico subsumido ao trágico. O deboche, distribuído democraticamente a todos e a si mesma, tem como efeito desfazer as expectativas de um leitor que espera do poema alguma verdadeira confissão. Na verdade, pode-se afirmar que o objetivo do poema é mostrar o fracasso da procura de um *eu-origo* desnudado, pois o caráter de duplicação próprio da experiência literária faz com que tudo nele seja passível de perspectivação e especularidade.

A imagem do espelho nos remete também à ideia de “estádio do espelho” formulada por Jacques Lacan. Em sua elaboração, a formação do Eu dá-se no momento em que a criança vê sua imagem refletida no espelho, de onde pode-se inferir que o *eu* é uma imagem e “a partir dela iniciamos uma ficção sobre quem somos”²²⁸. Mais adiante, em sua leitura da formulação lacaniana, Flávia Cera afirma que ao mesmo tempo em que nos identificamos com essa imagem nós também a projetaremos para fora, isto é, nos Outros que nos veem. E esse seria um jogo em *loop*, dado que quem nos vê também está sujeito ao mesmo movimento. Nesse sentido, é como se os dois poemas de Stigger traduzissem a teoria lacaniana para os termos literários, uma vez que no momento da leitura, nós também passamos a fazer parte desse jogo especular.

Passando a uma análise mais detida do poema, vemos que este é dividido em três segmentos que desdobram-se, segundo o próprio eu-lírico, em fracassos – que podem ser lidos como fracasso da apreensão desse *eu* que na verdade é *a gente*. O primeiro é durante a encenação de um espetáculo kafkiano, descrito a todo instante como um

²²⁷STIGGER, op. cit., 2017, p. 59.

²²⁸CERA, Flávia. Espelho – verbete. *Sopro*, Florianópolis, n. 55, jul. 2011a.

fracasso, onde o eu-lírico interpreta o *Espelho* da Bruxa Má e, atrás do espelho, menstrua pela primeira vez. Este papel é ambíguo: ou ele é um *antipapel*, pois quem o interpreta fica *invisível*, atrás do espelho, ou ele é o papel principal, uma vez que reflete a todos, do começo ao fim. Pensando na experiência literária, é como se o autor fosse essa figura, que mostra tudo que é possível ao mesmo tempo em que esconde a si. Isso porque o jogo entre “máscara e pessoa” inviabiliza a manifestação de uma “presença pura”. Na verdade, para dizer com Iser, a presença aponta para o que é ausente e, assim, ambos os polos (ausência e presença) seguem sendo duplicados um pelo outro. É por isso que “não há presença pura no ato criativo, e este não pode ser entendido como representação de algo”,²²⁹.

Esse jogo de esconder e mostrar-se evidencia-se em seus vestígios, o sangue. Como motivo principal do poema, é a sua presença em forma de menstruação que denuncia a presença – o corpo – do eu-lírico escondido atrás do espelho. Ele reflete a si mesmo em sua opacidade que, cabe lembrar, não é somente escuridão. Podemos ainda ler a mancha de sangue como representação de um real que não se mostra por inteiro, mas em suas manifestações e movimento. O sangue desloca-se no decorrer do livro e do poema, assim como as posições enunciativas e seus significantes; assim como o melífluo eu-lírico, a identidade do sangue é ao mesmo tempo *rastreável* e *irraastreável*, fazendo com que a mancha indistinta converta-se em um “a gente”, pois são vários os que podem ocupar a posição do eu como *dêitico*.

O segundo segmento ocorre em uma segunda encenação: durante uma apresentação escolar sobre imigrações os alunos devem encenar os papéis de italianos e alemães. Nesse contexto o eu lírico menstrua pela segunda vez e, para esconder dos demais o ocorrido, salta sobre uma polenta com molho vermelho, camuflando-se (movimento semelhante à primeira encenação, em que o eu lírico esconde-se atrás do espelho). Nessa passagem há uma descrição física que reforça a fotografia da capa: “Eu fiquei do lado alemão, porque, além de loira, tenho olhos azuis”,²³⁰.

A última manifestação desse fracasso acontece durante a “Semana da Inversão” na escola, na qual professores e alunos trocam de lugar, e, conseqüentemente, de posições enunciativas. Na experiência que se mostrará antipedagógica, o eu-lírico rompe a encenação ao *desmoldurar* o papel de professora que lhe foi concedido encenar através do inflacionamento dessa posição de autoridade (a ideia de poder fazer tudo o

²²⁹ISER, op. cit., p. 115-116.

²³⁰Ibid., p. 69.

que quer)²³¹. Na ocasião, o eu-lírico escolhe encenar a professora de religião e lê na aula trechos do Antigo Testamento que falam sobre os vetos às mulheres menstruadas. Os professores, considerando uma afronta e desconcertados com a situação, suspendem imediatamente a encenação, levando-a à diretoria, onde menstrua. É justamente quando decide se mostrar sem receios que a encenação é suspensa. Das outras vezes em que escondeu a manifestação de sua feminilidade as encenações foram mantidas.

Outro aspecto que corrobora o fracasso por essa busca da verdade autobiográfica é o poema que vem na sequência, “A verdade sobre o coração dos homens”, que tem por fito dar mais um nó na cabeça do leitor que estivesse caçando referências. Trabalhando com o espelhamento do poema anterior, ele glosa algumas passagens como objetivo aparente de elucidar-lhe alguns equívocos:

Quando pequena fiz parte de uma encenação de *Branca de Neve e os sete anões*
Mas não fui o espelho.
Fui a bruxa.

[...]

Não era meu colega sem mamilos,
mas eu mesma quem entendia açúcar “mascado”
em vez de açúcar mascavo²³².

Todavia, o que seria um esclarecimento parece mais um engodo, pois, se o primeiro poema já representava uma farsa em si, por que acreditar em sua segunda versão? Além disso, percebe-se uma *seleção* das passagens reescritas, lançando a enunciação em um vazio “em que os sujeitos não assumem a linguagem para construírem a sua verdade, mas são assumidos por ela, se tornando veículos de um jorrar da língua sobre a qual não têm controle”²³³. Ou seja, nesses poemas de Stigger a busca por quem seria o *eu lírico* falha, pois o que é ficcional no texto literário é o próprio enunciado, que cria seus próprios referentes, fazendo com que a relação do leitor com a linguagem seja o meio no qual efetua-se a literatura²³⁴.

²³¹Como veremos no capítulo seguinte, nesse movimento Jacques Derrida, em *Essa estranha instituição chamada literatura*, apontou o *tout dire*, ou seja, se o movimento paradoxal no qual o texto literário diz o que quer porque é ficção ou se é justamente porque trata-se de ficção que ele diz o que quer.

²³²STIGGER, op. cit., 2017, p. 83.

²³³NODARI, Alexandre. [orelha de Sul]. In: STIGGER, op. cit., 2017.

²³⁴SMITH, op. cit..

Assim, vemos desenhar-se uma *perversão do princípio do prazer*. Freud conceitua a expressão em sua famosa leitura do caso no qual uma criança usava o que ele nomeou *fort-da* – jogar o brinquedo para fora de seu campo de visão para em seguida reencontrá-lo – como modo de satisfazer o desagrado causado pela ausência materna, tornando-se assim sujeito ativo em uma situação que lhe era desagradável. Transicionando a leitura para termos literários, é como se o princípio do prazer que o leitor poderia obter ao identificar as referências autobiográficas nesses textos de Stigger, que seria a satisfação para essa angústia, fosse vetado a partir do momento em que o *fort-da* do significante não é um jogo sobre o qual ele tenha pleno controle, como obtinha a criança no caso de Freud. Isso porque em “A verdade do coração dos homens”, que poderia ser o momento de reencontro do objeto perdido (o significante do texto), este não retorna para restaurar a ordem, mas para minar a estrutura da representação, *suspendendo* o jogo literário e, ao mesmo tempo, incluindo esta suspensão como parte integrante dele. Cria-se um *double bind* a partir do qual a oscilação constante no estatuto dos enunciados põe em xeque seus valores de verdades.

Como vimos até aqui, o percurso de desmolduramento de elementos narrativos seguiu um trajeto que partiu do desmonte dos gêneros – o trágico, o cômico e o mítico, passando pelo dos personagens e da voz autoral, para chegar em seu ápice: o desmolduramento discursivo, isto é, do próprio enunciado. A seguir, veremos como o uso de *ready-mades* literários e visuais constituem a radicalização do esvaziamento de qualquer traço autoral indicativo e, assim, convidam o leitor para negociar esse espaço de construção do significante como nas obras *Minha novela*, *Nenhum nome é verdade* e *Delírio de damasco*. Nosso objetivo é especular sobre o que resta *do* e *no* discurso quando todo o resto parece ter desaparecido.

CAPÍTULO 6: O DESMOLDURAMENTO ENUNCIATIVO

6.1 A dessacralização da autoria

De diferentes maneiras vimos até aqui algumas manifestações do signo da morte na obra de Veronica Stigger²³⁵. Elas nos interessam não pelo que contêm de *referencial*, mas sim de *indicial*. Dito de outro modo, interessam-nos os efeitos *inusuais* destas violências para a experiência literária e entender para o que apontam ao nos demover da posição de leitores passivos, uma vez que, como veremos, esta violência volta-se, invariavelmente, para os próprios leitores²³⁶. Nas análises feitas até aqui, percebe-se como as mortes às vezes soam inverossímeis, pois surgem *desmolduradas* (os decepamentos, destroçamentos etc.), *deslocadas* de um contexto enunciativo verossímil. Assim, é possível lê-las enquanto *espetacularizações*, ou, mais precisamente, como nomeou Alexandre Nodari: *encenunciações*.

Afinal, as mortes ficcionais trazem consigo um paradoxo: ao mesmo tempo em que nunca aconteceram, elas não cessam de se repetir a cada nova leitura. Uma vez que falamos de morte, reproduzimos argumento que Nodari usou em seu estudo sobre a

²³⁵Essa morte manifesta-se através do tragicômico – a tônica em seu livro de estreia, *O trágico e outras comédias* –, do insólito-gore – ostensivo em *Gran cabaret demenzial* e em suas dramaturgias, evocando uma violência estetizada, à la Quentin Tarantino e outros *splatters*) –, do sorumbático – como em “2035” ou na maioria dos contos de *Sombrio ermo turvo* – ou mesmo do criminoso ou eticamente indefensável – como em *Delírio de damasco* e *Minha novela*. A tematização da morte em textos paradigmáticos da nossa produção literária dão a dimensão da importância desta temática, onde as mortes ficcionalizadas funcionam como ponto de partida do processo de criação. Desde Machado de Assis, exemplarmente em *D. Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, vemos o desenvolvimento da temática. Em *Serafim Ponte Grande*, por exemplo, o narrador-personagem, Serafim, finaliza a narrativa com sua própria morte, mas sem perder de vista a importância de *escrevê-la*. Em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, o narrador-personagem parte da morte da esposa para enunciar suas memórias. Em *Desabrigo*, de Antonio Fraga, há a(s) morte(s) como ponto de partida para o processo de escrita. *Grande sertão: veredas* também parte de um mote similar àquele de *S. Bernardo* – a morte da pessoa amada leva o protagonista a reorganizar a própria experiência junto a este Outro através da narrativa/escrita. *A hora da estrela* e *a Paixão segundo G.H.*, ambos de Clarice Lispector, valem-se, de modos distintos (a morte de uma barata e a morte de Macabéa), da morte como espinha dorsal de suas narrativas. Em *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, não se vê necessariamente a morte, mas entrevê-se a(s) violência(s) contra o narrador que enuncia e escreve.

²³⁶Para além da dessacralização das posições junto à experiência literária, há, ainda, a inclassificabilidade dos gêneros praticados, como apontamos anteriormente. A desautomatização do olhar decorrente desta dificuldade anda de mãos dadas com as violências enunciadas nos textos. As violências narradas por Stigger, justamente pelo que contêm de exageros ou inverossimilhanças, não funcionam caso deseje-se classificá-las com as nomenclaturas convencionais – *pulp*, *gore*, *fantástico* ou *absurdo*.

estorricidade da experiência literária para demonstrar o paradoxo. O protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, nunca morreu, uma vez que sua morte é fictícia e

precisa ser, a cada vez, encenada pelos leitores (e antes deles, pelo seu “autor”, Machado de Assis), [o] que demanda [...] uma *encenação*. É por jamais ter ocorrido de uma vez por todas que uma enunciação fictícia não cessa de recorrer [...] é por não ter acontecido em nenhum espaço e em nenhum tempo que ela não cessa de acontecer, sem que seu acontecer cesse, se dê de uma vez por todas, em qualquer espaço e em qualquer tempo²³⁷ [grifo nosso].

Apesar da recorrência desta temática, não se pode chamar a escrita de Stigger de niilista. A morte, quando figurada em seus escritos, – de suas personagens, de si mesma – é propositiva e criativa, pois há algo se constrói no nível do significante a partir dessas narrativas nas quais se morre. Não se trata de um procedimento dialético que tem por fito uma síntese – da morte do autor, por exemplo, adviria a verdadeira experiência de leitura –, muito menos o acordo de uma convivência pacífica entre autor, leitor e obra. Interessa-nos, antes, apontar para o *tensionamento* premente desta dialética de múltiplas teses e antíteses, cuja síntese é inapreensível, pois está em constante movimento. Mais do que estetizar a morte e violência, o objetivo de Stigger é o de tomar seu leitor pelos ombros e sacudi-lo vigorosamente, impossibilitando-o de fechar o livro com o conforto similar ao do espectador que sai da sala de cinema após assistir ao banho de sangue na tela e pensa, aliviado: “era só um filme, afinal de contas”²³⁸.

A partir daí, nosso objetivo é aprofundar a morte da autoria – como esboçada no capítulo anterior – para chegarmos ao ápice do desmolduramento, que é o do próprio enunciado, ou seja, o momento em que este aparece sem qualquer anteparo – narrador, personagem ou enredo. Esse desmolduramento total não implica em um paroxismo que nos levaria para algo que já não é mais ficção, pelo contrário. Nossa hipótese é a de que

²³⁷ NODARI, Alexandre. Quase-evento: sobre a estorricidade da experiência literária. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 10, 2017, p. 57.

²³⁸ Pensando no cinema, manifestação artística onde a violência é recorrente e potencializa-se com a espetacularização das imagens, apontamos para uma comparação entre a proposta estética de Michael Haneke e Stigger. Em um de seus filmes mais aclamados, *Funny Games* – em que um final de semana bucólico em família culmina em uma carnificina desmotivada e sem catarse –, o enredo se constrói em torno da sucessiva ruptura de expectativas, permeada por atos de violência que intensificam-se ao longo da narrativa.

a morte não só da autora, mas de todos os outros componentes narrativos potencializa a própria natureza ficcional, por torná-la ainda mais incessantemente repetível através das *encenunciações* feitas pelos leitores, responsáveis por performar o texto literário e animá-lo. A manifestação dessas mortes comunica outra coisa que não necessariamente um acontecimento acabado, mas sim, para dizer como Alexandre Nodari, um *quase- evento* – a performance da enunciação literária que não cessa de acontecer²³⁹. Nesse sentido, classificamos algumas obras de Veronica Stigger – aquelas onde encontram-se experiências mais acuradas com o puro enunciado textual e sua relação com a natureza ficcional – no que chamamos de *trilogia da enunciação*. Nosso ponto de partida será a tematização e elaboração da morte da autoria na literatura e suas afinidades com o ato de narrar. Na sequência, veremos como essa violência na *trilogia* permanecerá nos enunciados esvaziados – cujo teor geralmente evocará cenas de violência e morte.

6.2 Narrar para não morrer

A narrativa, como meio de driblar a morte, encena o conflito entre autor e obra. Se o autor sobrevive *através de* sua obra, a obra sobrevive *apesar de* seu autor. A proximidade entre escrita e morte foi bastante estudada. Segundo Foucault, desde os épicos gregos é possível identificar a narrativa como modo de cristalizar os feitos heroicos, tornando imortais aqueles que cedo morriam em nome de uma glória maior que a vida longa. Além disso, Foucault aponta para a narrativa cujo objetivo era escapar à morte no contexto árabe, mais especificamente em *As mil e uma noites*, onde

falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Shehrazade é o avesso encarniçado do assassinio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência²⁴⁰.

Em *As mil e uma noites*, Sherazade, apesar de ser personagem, faz as vezes de narradora, afinal, é através dela que temos acesso às mil e uma histórias, histórias dentro

²³⁹NODARI, op. cit., 2017, p. 60.

²⁴⁰FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema (col. ditos e escritos, v. III)*. São Paulo: Forense Universitária, 2015, p. 268.

da história principal, que é a sua, a da esposa que escapa à sentença de morte imposta pelo marido através de suas narrativas envolventes. Atentemos, assim, para o mecanismo enunciativo recorrente em *As mil e uma noites*:

Dinarzad pigarreou e disse: “Minha irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas com as quais costumávamos atravessar nossos serões, para que eu possa despedir-me de você antes do amanhecer, pois não sei o que vai lhe acontecer amanhã”. Sahrazad disse ao rei Sahriyar: “Com a sua permissão eu o contarei”. Ele respondeu: “Permissão concedida”. Sahrazad ficou contente e disse: “Ouça”. Disse Sahrazad: *conta-se*, ó rei venturoso, de parecer bem orientado, que certo mercador vivia em próspera condição.²⁴¹

Assim, vê-se em *As mil e uma noites* um movimento que vai do *desmolduramento parcial* ao *remolduramento*, uma vez que desconhecemos a autoria das múltiplas narrativas aí tecidas (sabe-se apenas que advêm de dois ramos distintos, sírio e egípcio, e cada história possui diversas versões que, com o tempo, foram se sedimentando até chegar nas versões que conhecemos) como ressalta Mamede Mustafa Jarouche

[s]ua história [a d'*as Mil e uma noites*] pode ser feita com base em fragmentos remotos e formulações digressivas, em manuscritos aparentemente incompletos conservados pelo acaso e compilações tardias cuja completude fez correr demasiada tinta, bem como em silêncios e registros lacônicos e lacunares²⁴².

No que diz respeito à autoria, duas coisas chamam atenção. Primeiro, o fato de que as compilações das inúmeras versões são anônimas. Não se sabe quem as fez, mas esse gesto foi essencial para, pelo menos em partes, preencher as lacunas deixadas pela dispersão das múltiplas versões. Segundo, o fato de que as histórias presentes na obra são, no limite, igualmente anônimas (lembremos do “*conta-se*” presente na citação anterior, quando Sahrazad inicia a primeira das noites), têm autoria desconhecida, embora não sejam narrativas colhidas de uma tradição oral:

²⁴¹ JAROUCHE, Mustafa Mamede. In: *Livro das mil e uma noites*, v. 1: ramo sírio. Trad. Mustafa Mamede Jarouche. São Paulo: Biblioteca Azul, 2005, p. 56.

²⁴² *Ibid.*, p. 11.

O que deve ficar claro, desde já, é que o *Livro das mil e uma noites* não é literatura “oral”, ao menos não na medida em que oralidade é vulgarmente pensada como atributo de espontaneidade ou alegre caos impensado [...] Trata-se de um trabalho letrado cujo percurso foi da elaboração escrita à apropriação pela esfera da oralidade, e não o contrário. Ou seja: não são lendas ou fábulas orais que alguém um dia resolveu compilar, mas sim histórias elaboradas por alguém, por escrito, a partir de fontes diversas²⁴³.

A afirmação é importante na medida em que ratifica o lugar literário pretendido pela obra, a despeito de desconhecermos sua autoria, e daí falarmos em *desmolduramento parcial*, uma vez que o narrador ainda comparece, e de um posterior *remolduramento*, procedimento visível no loop de histórias dentro das histórias, conforme citação anterior. Assim como em *As mil e uma noites* a personagem-narrador não discute sua situação – a ameaça de morte iminente –, também quando lemos ficções o narrador não expressa o desejo que há por trás do gesto narrativo – escapar à efemeridade da existência física e perdurar através do texto, observada em uma conhecida passagem da Ode 3.30 de Horácio – *non omnia moriar*²⁴⁴.

A possibilidade de sobrevivência conflituosa através da obra encena outra temática, em forma de paradoxo: se quem busca a sobrevivência é aquele que diz, a sobrevivência efetua-se através do dito e, em última análise, o que sobrevive é *somente* o dito. Apesar da clareza com que as divisões são postas, uma questão fica em aberto: se o que morre é a obra, e não seu autor, por que, apesar da clareza desta cisão, mantêm-se os inúmeros mal entendidos entre empiria e ficção?

Nos anos 1960, sobretudo na França, devido a uma intensa reformulação política e intelectual, uma série de críticos e filósofos debruçou-se com afinco sobre o lugar do autor, a fim de perscrutar sua posição na economia literária, até que sua morte fosse polemicamente anunciada. Dentre estas discussões, talvez Roland Barthes, em “A morte do autor”, com sua declaração propositalmente provocativa, seja o nome mais lembrado. A declaração, para além dos embates teórico-literários, guarda em si um teor político. O furor de seu texto advém de uma explícita aproximação entre a figura do autor e a do

²⁴³ Ibid., p. 27-28.

²⁴⁴ HORACE. *Odes*. Trad. David R. Slavitt. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2014, p. 151. Em inglês, o trecho diz “I shall never die completely [*non omnia moriar*], for some of me will persist, eluding the Goddess of Death’s grip”.

burguês, principal inimigo das barricadas de Maio de 1968, sendo o autor o detentor dos significados da obra e o burguês o detentor dos meios de produção.

Coube a Michel Foucault matizar a polêmica:

o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita²⁴⁵.

A proximidade entre *jogo* e *encenação* não é mera coincidência. Em francês, “jogar” e “encenar” correspondem a um só verbo (*jouer*), e ambas as atividades estão ligadas à ideia da mimetização²⁴⁶. Ao lançar mão da imagem do escritor como jogador que se faz de morto, Foucault não pretendia pacificar o imbróglio. A permanência deste termo da equação, o autor, para o funcionamento da literatura deve ser encarada como parte do jogo – o “fingir-se” de morto.

Trazendo o argumento para nosso objeto de estudo, a obra de Veronica Stigger, vê-se que o lugar do autor não é abolido ou lançado inteiramente às mãos do leitor, nem se finge que o autor está morto, como preconizado em *O prazer do texto*. Em Stigger, a posição da autoria confunde-se com a do leitor, elas se embaralham, e nessa relação há uma permutação flexível entre esses polos da equação literária – autoria e recepção. Dito de outro modo, em Stigger percebe-se, através das vozes narrativas, uma postura enunciativa que dessacraliza e desestabiliza os componentes da experiência literária. Assim, quando falamos da violência e das mortes, por exemplo, apontamos para como esse lugar de desestabilização se manifesta.

Como demonstrado e discutido até aqui, vemos que esta é uma condição da posição do autor em meio ao jogo literário: *fingir-se de morto para não morrer*, fazer do seu corpo o habitáculo possível de outros corpos, mas também abandonar a concretude de sua posição. Todavia, é preciso entender que nem todos estarão dispostos a jogar este jogo, mas é na reposição destas posições enunciativas que o escrito materializa-se e conforma-se na geologia dos corpos literários: é a partir daí que ele

²⁴⁵FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002, p. 7.

²⁴⁶Posteriormente quem se valeu das reflexões de Foucault para propor um outro tratamento à questão foi Agamben, em “O autor como gesto”. Para o filósofo italiano, o autor é uma presença simultaneamente indelével e invisível junto à experiência literária, mas que se evidencia através de sua própria ausência.

difere tanto daquele que diz como daquilo que é dito. E é essa experiência enunciativa que gostaríamos de perseguir na *trilogia da enunciação* stiggeriana.

6. 3 Pressupostos da trilogia

A poesia existe nos fatos.
Oswald de Andrade

Pode-se dizer que a trilogia é um corolário dos procedimentos e técnicas mobilizados por Veronica Stigger em sua poética, tal como vimos até aqui. Certamente o conjunto de textos ganha um destaque ainda maior pela sua miniaturização, presente no projeto gráfico dos livros – os três têm dimensões reduzidas, funcionando como livros de bolso e de poucas páginas – e também na brevidade das narrativas neles contidas. O procedimento já estava presente em *Os anões*, obra em que texto e contexto implicam-se – livro em dimensões reduzidas cujo conto principal é homônimo ao título. No que diz respeito ao que esses textos fazem *com e na* língua, pode-se dizer que é menor a língua e, conseqüentemente, a literatura na qual se escrevem, para recuperar a formulação de *literatura menor* feita por Deleuze e Guattari²⁴⁷. Menor porque escrevem-se ao mesmo tempo em que perfuram o interior da literatura maior – que compreende todas as convenções das quais falamos – e esvaziam as categorias nas quais esta se articula. Tal gesto não pretende inaugurar uma nova *especificidade* literária, mas sim apontar para a fragilidade de qualquer tentativa de categorização dela, apostando, deste modo, em sua *inespecificidade*, agenciando signos e significantes que rearranjam-se e inauguram-se a cada nova obra e leitura²⁴⁸.

Passemos à breve apresentação das obras. A trilogia por nós constituída tem a ver com a série *Pré-Histórias*, cuja primeira parte aparece na seção inicial d'*Os anões* (2010) – que, posteriormente, Stigger nomeia como *Pré-histórias, 1*. A seção é composta por textos curtos, que jogam com a dicção de outros gêneros textuais – bilhete, frase solta, notícia de jornal, *ready-made* – e apresentam-se como ficções embrionárias que solicitam ao leitor uma moldura (quem são as personagens, suas

²⁴⁷ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2014.

²⁴⁸ Cf. GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. (ebook). Ed. Rocco, 2014. Neste volume a autora foca no literário e suas interações com as demais linguagens artísticas.

motivações, quando se passa a ação, onde etc.). Em 2012, após a exposição de frases estilizadas – trabalho realizado por Stigger e pela artista plástica Edna Nogueira da Silva – nos tapumes do Sesc SP, vem a lume a versão impressa dessa experiência, chamada *Delírio de damasco*. Percebendo a similaridade das frases ali contidas com as “Pré-histórias” em *Os anões*, a autora afirmou que: “[o] nome do projeto, pois, não poderia ser outro: *Pré-Histórias*. A este nome, acrescentou-se um 2, indicando a continuação de mecanismos que replicam-se na sequência da série”²⁴⁹.

Em seguida é publicado o terceiro volume, *Pré-Histórias, 3 – Nenhum nome é verdade*, cujo procedimento criativo conta com o uso do aplicativo *That can be my next tweet*. A partir das postagens de alguns usuários do *Twitter* escolhidos pela autora, o programa as recombinava e criava novas postagens. Por fim, o último da série, *Quadras – (Flávio de Carvalho, 1934) (2016)*, ou *Pré-Histórias, 4*, que é composto por frases (dispostas em quadras, fazendo o jogo com os quadros) ditas à ocasião da primeira exposição individual do artista plástico Flávio de Carvalho. Apesar de não figurar na série, há ainda outro experimento semelhante àquele das Pré-histórias que vamos acrescentar à lista: *Minha novela* (2013) – *ready-made* de fotogramas de novelas populares durante os anos 1970 e 1980 no Brasil acompanhados por enunciados que emulam a dicção das revistas de telenovelas. Deste modo, vamos nos ater aos volumes 2 e 3 das *Pré-histórias*, acrescido de *Minha novela*, que apesar de não fazer parte do quarteto inicial traz questões literárias semelhantes. Veremos como é possível depreender daí uma *teoria da enunciação*.

Nos textos selecionados destaca-se a noção de *pós-autonomia*, da qual falou Josefina Ludmer, pois eles trazem em seu cerne um movimento de borramento e embaralhamento dos limites entre real e ficcional. Para ficar uma analogia elucidativa entre literatura e fotografia – uma vez que *Minha novela* e *Delírio de damasco* dialogam explicitamente com as artes visuais –, pode-se dizer que o texto literário stiggeriano, tal qual as fotografias, são incapazes de abraçar apenas aquilo que o fotógrafo gostaria de enquadrar. Em ambos os casos, o gesto não é consciente, pois a literatura também apreende questões e temáticas que, em um primeiro plano, não estão evidentes, uma vez

²⁴⁹ STIGGER, Veronica. Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente. *Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 3. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger>. Acesso em: 30 jun. 2018.

que precisam ser reveladas, ampliadas e expostas, isto é, trazidas do âmbito privado para o público, para a enunciação em voz alta. Além disso, a trilogia põe em xeque não apenas o caráter do literário – evocando a questão “isto é literatura?” –, mas também implica em uma remodelação do nosso entendimento de “realidade cotidiana”. Ao fabricar o presente, o aqui e agora, através de gêneros do cotidiano – diário íntimo, reportagens jornalísticas e crônicas –, temos a representação da representação, pois “na realidade cotidiana, o sujeito e a realidade histórica não se opõem. Menos ainda literatura e história, ficção e realidade”²⁵⁰.

Nesse sentido, podemos pensar em uma espécie de contínuo entre realidade e ficção (*realidadeficção*, assim justapostas e equivalentes, como cunhou a autora), onde se entrevê uma gradação qualitativa entre os dois polos, posto que estes se retroalimentam e, no limite, se transbordam. Ao fim de sua argumentação, Ludmer constata, ainda que rapidamente, um dado relevante a respeito do amálgama discursivo, onde as literaturas pós-autônomas “entrariam em um meio (uma matéria) real-virtual, sem exterior, que é a imaginação pública; em tudo o que se produz e circula e nos invade e é social e privado e público e real”²⁵¹, ou seja, a indiscernibilidade entre o público e o privado – que dá a tônica em *Delírio de damasco*, por exemplo.

O texto de Ludmer é provocativo e desafia diversas pontas a partir das quais podemos trilhar diferentes percursos. Nesse sentido, como é possível apreender, em termos de matéria textual, a *realidadeficção* nos textos pós-autônomos? Uma porta de entrada parece ser os novos modos de enunciação presentes nas literaturas pós-autônomas, ou seja, os novos modos de dizer *eu* na enunciação literária. O paradigma da ficção realista nos ensinou a distinguir os distintos modelos de vozes narrativas, a reconhecer o discurso direto, a montar o cenário e a *mise-en-scène* através das descrições. Mas o que acontece quando essas molduras convencionais são suprimidas e nos encontramos diante de um desmolduramento enunciativo?

Indo na mesma direção ao pensar sobre as imbricações entre literatura e demais linguagens, Garramuño analisa realizações literárias e das artes plásticas que vão além de seus suportes convencionais (conferindo destaque especial às instalações). A esse fenômeno de interdisciplinaridade ela chama de “aposta no inespecífico”²⁵², indicando

²⁵⁰Ibid., p. 130.

²⁵¹Ibid., p. 133.

²⁵²GARRAMUÑO, op. cit., s/p.

que no atrito entre realidade e ficção esta última imanta-se do “sem-sentido do mundo”²⁵³, pois pretende afastar-se “da especificidade do meio, do próprio, da propriedade”. Assim, é como se essa recusa ao sentido fosse um convite a organizar a sensação do *não pertencimento* dos relatos de um outro modo, sem, evidente, apagar as diferenças que existem entre realidade e ficção, pois

são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma²⁵⁴.

Voltando à trilogia, alguns trechos dela podem elucidar em termos literários o que Ludmer e Garramuño defendem. “Fome é meu estado natural”²⁵⁵. “Rosalva erra o ponto do pudim e é espancada por Atílio”²⁵⁶. “Estava fazendo pão de linguiça com meu vestido azul-marinho que resistiu bravamente à chuva de ontem no final da tarde”²⁵⁷. O que estes enunciados têm em comum? Todos apontam para a dificuldade de rastrear-lhes o contexto, uma vez que as frases que os constituem não possuem uma moldura clara, aparecem soltos sem os anteparos da ficção convencional – narradores, personagens, enredo. Um dos desdobramentos evidentes da pós-autonomia é o lugar da autoria. Se ficção e realidade imbricam-se, qual o limite entre elas? Quem enuncia esses discursos? Uma voz unívoca, atribuível a um autor, ou seria este discurso a amplificação de um imaginário coletivo? Quem é responsável por eles? Como podem ser lidos? São essas as questões sobre as quais vamos nos deter.

²⁵³ Ibid., s/p. Em uma passagem sobre textos ficcionais, Garramuño assinala que “nessa indistinção pessoal se imbrica também uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida”.

²⁵⁴ Ibid., s/p.

²⁵⁵ STIGGER, op. cit., 2012, p. 23.

²⁵⁶ STIGGER, *Minha novela*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013a, p. 11.

²⁵⁷ STIGGER, *Nenhum nome é verdade*. RJ: 7 Letras, 2016a, p. 6.

6.4 Minha novela: fotodramas e ready-mades

A análise da trilogia está dividida de acordo com a progressão do *desmolduramento enunciativo* presente nelas. Começamos com *Minha novela*, onde alguns referenciais de ancoragem permanecem, para, assim, podermos analisar o percurso do contínuo apagamento entre os limites de texto e contexto. Em *Minha novela* ainda podemos nos guiar por flashes narrativos, uma vez que temos a presença de personagens e um enredo mínimo, que dá conta de um desfecho para a trama.

Todavia, há alguns aspectos, presentes no título, que nos chamam a atenção para um procedimento de desmolduramento que vai se intensificar em *Nenhum nome é verdade* e *Delírio de damasco*. Primeiro, o fato de ser um *ready-made*, afinal sabemos que existe uma revista homônima cujo objetivo é comentar, de modo sensacionalista, os enredos e resumos das telenovelas da vez. O segundo, e mais interessante, subverte o primeiro. Se a princípio o título soa como um arremedo, na verdade ele amplifica as possibilidades de leitura da obra, ao jogar com a *multiposicionalidade enunciativa* promovida pelo pronome possessivo *minha*. A quem ele se refere? Pode ser à autora, à revista homônima e também, hipótese na qual investimos, aos leitores. Deste modo, se a novela pertence a quem ocupa o lugar de enunciação – dizendo *minha* a cada leitura –, ela tem sua autoria e construção de sentidos compartilhada, embora siga sendo *anônima* – não é possível conhecer a identidade de cada leitor – e *singular* – cada leitor terá uma leitura diferente²⁵⁸.

Quanto ao enredo, podemos resumi-lo como uma sequência de peripécias amorosas entre alguns personagens – Rosalva, Atílio, Amélia, Ivanor, Juvenal e Ramiro. Logo no início, uma chamada violenta e ao mesmo tempo cômica – evocando a comédia dos risos nervosos stiggeriana da qual já falamos – dá o tom inusual da narrativa: “Rosalva erra o ponto do pudim e é espancada por Atílio”²⁵⁹. Assim, a novela organiza-se em torno de alguns eixos temático; i) o *nonsense* bizarro – “Polegar:

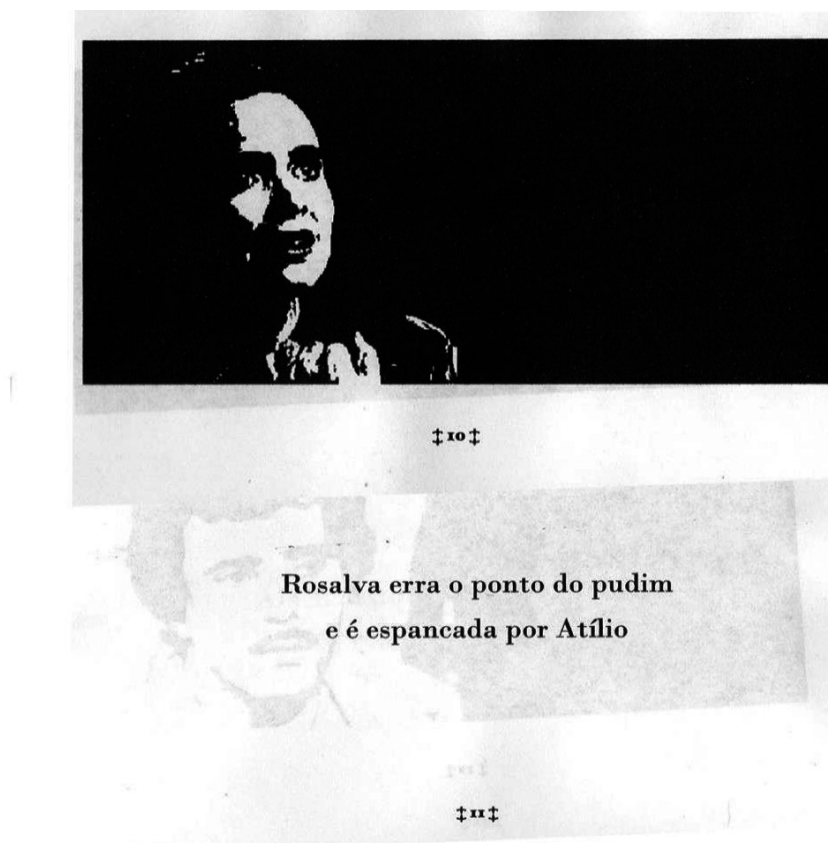
²⁵⁸ A sensação de autonomia e amplitude para elaboração dos significantes está no jogo de *descoincidência* proposto pela autora. Se compararmos as imagens mostradas com suas legendas, percebe-se que as próprias personagens não correspondem aos seus nomes. Por exemplo, Atílio e Juvenal são retratados em vários fotogramas com a mesma imagem. Deste modo, como a novela é *minha*, cabe a quem lê construir a relação entre significante e significado.

²⁵⁹ STIGGER, op. cit., 2013a, p. 11.

nascem os gêmeos e um deles só tem um dedo na mão direita”²⁶⁰; ii) as peripécias amorosas, – “Depois de tanta tragédia, Rosalva e Ivanor encontram a felicidade”²⁶¹; iii) violência – “Malvado: Atílio compra uma faca, uma escopeta e mata dois bem-te-vis”²⁶²; iv) escatologias – ““Amélia sequestra Rosalva e a faz comer cocô”²⁶³. Tais motivos se repetirão, de modos diferentes, em *Nenhum nome e Delírio*.

Assim, o processo de ancoragem em *Minha novela* acontece de dois modos: i) através das legendas, que emulam a dicção das revistas sensacionalistas que comentam as telenovelas –uma delas, de fato, homônima ao título do livro; ii) através dos fotogramas, que mostram frames de telenovelas reconhecidas na história da dramaturgia brasileira, sobretudo devido aos seus atores, como Regina Duarte e Tony Ramos, reconhecíveis apesar do excesso de saturação conferido à edição e manipulação dos fotogramas.

Figura 9



Fonte: Stigger, 2013a, p. 10-11.

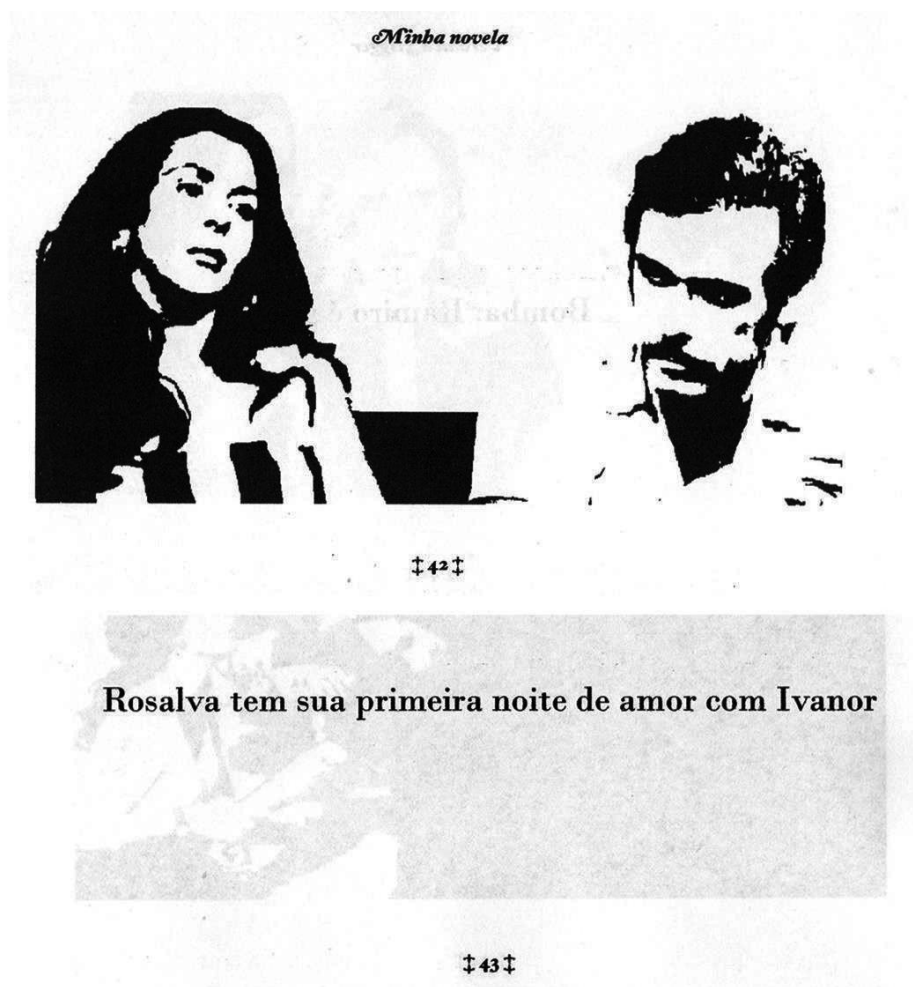
²⁶⁰Ibid., p. 69.

²⁶¹Ibid., p. 57.

²⁶²Ibid., p. 17.

²⁶³Ibid., p. 45.

Figura 10



Fonte: Stigger, 2013a, p. 42-43.

Deste modo, a relação da obra com a fotografia faz-se explícita, embora o que interesse Stigger seja a *deformação* da imagem. Para isso, faremos um breve recuo no histórico desta técnica, que, em sua base, também teve como efeito *deformar* o que entendia-se como realidade. Sua introdução e divulgação – primeiro como técnica e depois como arte²⁶⁴ – impactou nas feições estéticas. Sua descoberta, cuja autoria é partilhada, data do início do século XIX e sua consolidação junto ao imaginário coletivo poderia ser resumida em uma palavra: *das Unheimliche* (o inquietante). A reação de espanto e muitas vezes horror do público demonstrava o espanto em ver espaço e tempo congelados em uma moldura previamente arquitetada. Assim como ocorreu com o romance realista – cuja consolidação se dá no mesmo período que o do surgimento da

²⁶⁴Cf. BENJAMIN, op. cit.

fotografia –, a fotografia foi aos poucos estabelecendo uma gramática com a qual o público foi-se habituando, transformando o que antes soava artificial em natural.

Por outro lado, Charles Baudelaire vai encarar a fotografia sob um viés meramente realista, como ferramenta para a documentação em várias disciplinas (medicina – pensemos aqui na frenologia, “ciência” reputada à época – e criminologia, por exemplo), uma vez que a fotografia assegurava uma fidelidade em relação ao objetofotografado, apreendido pela *moldura da lei*. Ou seja, ela valia enquanto técnica, mas não enquanto arte²⁶⁵. A inquietação diante da fotografia advém do retesamento que ela

expõe entre o *real* e o *imaginário*, pois como sublinhou Andre Bazin, “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente *objetiva*”²⁶⁶.

Indo um pouco mais além, pensemos ainda em uma derivação dos fotogramas: o cinema²⁶⁷. A passagem da pintura para o cinema põe em questão a *perda da moldura*, isto é, um *desenquadramento*, eliminando um referencial essencial às artes plásticas até então. Dada a especificidade da pintura – durante a Idade Média, por exemplo, a prática servia majoritariamente para fins religiosos; mesmo após o Renascimento, apenas a aristocracia tinha condições de custear retratistas –, a regra é que as telas estivessem sempre acompanhadas de suas legendas. O procedimento escapa à fotografia, uma vez que esta passa a se difundir junto ao grande público e transitar entre o espaço da técnica, estética e vida cotidiana. Esse trânsito faz com que tanto o fotógrafo quanto os fotografados convertam-se em anônimos. Analisando curtas-metragens sobre a obra de pintores, André Bazin aponta para as particularidades desta sobreposição de telas e molduras, onde a temporalidade é marcada de modos distintos – no filme, dá-se de modo horizontal, na tela é através da profundidade. Deste modo, há uma distinção fenomenológica entre a tela do cinema e a moldura:

os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o

²⁶⁵ Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 88-89.

²⁶⁶ BAZIN, André. Ontologia da imagem cinematográfica. In: *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 31.

²⁶⁷ O modo como os “fotodramas” de *Minha novela* são apresentados evocam (e homenageiam) a dinâmica do cinema mudo, em que as imagens eram acompanhadas por legendas. A versão em vídeo – acrescida de música clássica ao fundo, outro recurso recorrente nos filmes mudos – pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=dKyAYwO5r5Y>. Acesso em: 22 jul. 2020.

espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga²⁶⁸.

A tela, com seu caráter unívoco, tem o poder de aprofundar o nosso olhar e nos deter nos detalhes materiais que constituem sua própria matéria – a pincelada, a textura, a cor. Já o cinema, ou mesmo a própria fotografia, nos convidam para as bordas da cena, para os ruídos, e jogam com um tipo de acaso que a pintura não é capaz de proporcionar (pensemos aqui nas fotografias que após a revelação mostram detalhes desconhecidos pelo próprio fotógrafo). Seu potencial intensifica-se, ainda, por conta de sua possibilidade infinita de reprodução, que desvela sua “transparência fantasmática”²⁶⁹.

A partir do momento em que as câmeras de menor porte são viabilizadas, imagens fugidias e voyeurísticas são passíveis de captura e o anônimo (as pessoas que são fotografadas e as ocasiões) é incorporado à fotografia. Quanto a isso, Benjamin alerta para a necessidade de legendas acompanhando-as, dada a proliferação dos registros. O que nos interessa na observação é perceber a legenda como uma tentativa de emoldurar aquilo que parece disperso e carente de contexto. Em *A câmara clara*, Roland Barthes chama aquele que é fotografado de “*Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’, e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto [seu fantasma, afinal]”²⁷⁰. Ou seja, a cada nova visada do *Spectator*²⁷¹ atualiza-se não o morto, mas o mumificado. Adiante, Barthes ratifica a ideia da fotografia como morte aproximando-a de uma relação originária entre o teatro e o culto dos Mortos²⁷².

²⁶⁸BAZIN, André. Pintura e cinema. In: *O que é cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 206-207.

²⁶⁹ Analisando as potencialidades da fotografia em dois filmes – *Blow up* e *Abelard e Heloísa: entrada numa só sombra* –, Arlindo Machado pensa como o excesso de ampliações, em Antonioni, pode revelar o invisível, e o quanto o excesso de proximidade abstratiza aquilo que parece nítido, como a foto de família no curta-metragem de Marcello Tassara: “No filme de Tassara, o exame penetrante e minucioso de uma imagem [...] choca-se cada vez mais com a opaca materialidade da fotografia e os limites de um código enganoso na sua transparência fantasmática”. Cf. MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015, p. 12.

²⁷⁰BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a, p. 17-18.

²⁷¹Em seu ensaio, Barthes estabelece a seguinte nomenclatura para abordar a experiência fotográfica: há o *Operator*, o fotógrafo, o *Spectator*, aquele que vê a fotografia, e o *Spectrum*, aquele ou aquilo que é fotografado.

²⁷²Na sequência, Barthes nos diz: “os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto [...] é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos em concebê-la (e esse

A fotografia, assim como posteriormente o cinema, cindiu nossa percepção do mundo em duas. Temos, a partir daí, um mundo real e o mundo das imagens, que se expande cada vez mais. Com a perda da aura, põe-se em xeque a ideia de *original*²⁷³ – é Benjamin quem aponta para o cinema como uma arte que já nasce sem seu original, surgindo como pura cópia passível de reproduções infinitas. Além disso, com a facilidade material possibilitada pelas novas câmeras fotográficas, tipos comuns e situações banais passam a ser motivos de enquadramento, fazendo com que essa anonimidade leve à supressão da ideia de propriedade autoral. Algo semelhante mostra-se em *Minha novela*, que trabalha com imagens deslocadas de seus contextos de partida – as telenovelas antigas –, justapostas com legendas que, por sua vez, servem-se da retórica sensacionalista reconhecível pelo público. Nesse sentido, há uma rarefação na moldura referente à autoria em nome do inflacionamento da moldura do leitor, afinal é a ele quem cabe, também, editar a sua novela e decidir como vai assisti-la.

Apesar disso, é o mesmo Benjamin que alerta para a importância das legendas nas fotografias, evitando um uso romantizado e aleatório de imagens potentes, ao defender que “temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário”²⁷⁴. Embora o viés político não seja a tônica de *Minha novela*, ao valer-se dos fotogramas seguidos das frases, isso faz com que tornem-se *imagens dialéticas*, em que o agora da leitura atualiza a justaposição do verbal com o imagético, ressignificando as imagens deslocadas em seu tempo e espaço.

6.4.1 Ready-made visual

Outro modo de formular a concepção de *Minha novela* é encarando-a como *ready-made* literário, mas não em seu simples deslocamento contextual, das artes plásticas para a literatura. O tipo de *ready-made* ao qual Stigger filia-se é mais próximo àquele praticado por Kurt Schwitters. Se para os dadaístas o *ready-made* se estabelece

furor de ‘dar vida’ só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos”. Cf. BARTHES, op. cit., 2012a, p. 36-37.

²⁷³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: op. cit.

²⁷⁴ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: op. cit., p. 129.

como deslocamento do sentido e ruptura de uma convenção, em Kurt Schwitters, forte influência para Veronica Stigger, a ideia de *ready-made* adquire outra coloração. Distanciando-se do uso corrente que o Dadaísmo atribuiu aos *ready-mades*, Schwitters era a favor de uma arte que revalorizasse os detritos de uma civilização devastada – como aqueles que espalhavam-se na Europa do início do século XX, após a 1ª Guerra Mundial. Assim, apostou em uma arte multifacetada, que carregasse consigo todas as potências artísticas tradicionais – música, artes plásticas, literatura, arquitetura – e também a potencialidade de seus *restos*. Seus trabalhos mais notórios são, sem dúvida, suas colagens, cujas matérias-primas eram excrescências *antiartísticas*: minérios, restos de objetos velhos, panos rasgados, recortes de jornais e revistas. A este respeito, Fabiana Macchi observou que

[s]ob o pano de fundo da destruição, sua arte passa a se utilizar de cacos de objetos — o lixo da sociedade industrial — para reestruturá-los esteticamente. Ele [Kurt Schwitters] explica: “[o] material utilizado é irrelevante; o essencial é a forma. Por isso utilizo qualquer material, contanto que a obra exija”.²⁷⁵

Essa atenção relegada ao resíduo não era estocástica, pois na verdade trazia consigo uma mensagem: estabelecer *relações* entre esses *restos* descontínuos no mundo, a partir da remoção de fronteiras que, até então, recusavam tais materiais como componentes de uma obra de arte, eis o objetivo estético da arte *merz*. A atenção que Veronica Stigger confere a esses *restos* traduz-se em seu interesse por essa linguagem (entrevista em escrita e fala) pelas chamadas de revistas (*Minha novela*), pelos trechos de conversas – em *Delírio de damasco* – e pelas postagens nas redes sociais – em *Nenhum nome é verdade*. Ao organizar essa enxurrada de enunciados e discursos em escrita, Veronica Stigger sustenta o elo indissociável entre *fala* e *texto*, do qual Derrida falava, e intensifica – com a participação ativa do leitor – o potencial de citação desses discursos, cujo contexto originário já não é o essencial, mas sim seu caráter de ser “posto entre aspas [...] engendrando ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável”.²⁷⁶

²⁷⁵ SCHWITTERS, Kurt *apud* MACCHI, Fabiana. Kurt Schwitters: o dadaísta que era merz. *Sibila: revista de poesia e cultura*, ano 4, n. 7, set. 2004, s/p.

²⁷⁶ DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1990, p. 25.

No *ready-made* duchampiano, o interesse repousa em uma descontextualização funcional que chama atenção para o estatuto subjetivo da obra de arte e seus espaços; no *ready-made* schwitteriano a descontextualização adquire outro sentido e opera com o dado concreto da matéria – a *Merzbau* feita de dejetos, que não se pretendem outra coisa senão dejetos²⁷⁷. Assim, nossa hipótese é a de que a operação *iconotextográfica* de Stigger em *Minha novela* – e também em *Opisanie świata* – situa-se ao lado do *ready-made* schwitteriano, uma vez que seu interesse pelas imagens, aparentemente residuais e descartáveis, é o de chamar atenção para o que se pode *construir*, em termos discursivos, a partir de uma operação simultânea entre *empíria* e *ficção*.

Não apenas as imagens operam a remodelação do resíduo, mas talvez a poética de Stigger como um todo trate de um “inessencial tornado essencial”²⁷⁸ – como apontou João Camillo Penna em sua leitura de *Os anões*. Quando o enredo, a temporalidade e o sujeito são elididos – “um mundo literalmente sem eu”²⁷⁹ – e o significante do texto não pode ser pensando na disjunção mapa e território, resta a pertinência da pergunta do leitor que mencionamos anteriormente: *o que é isso?* Concordando com Iser e entendendo esse procedimento na poética de Veronica Stigger como um *jogo*, cujo funcionamento não tem um manual restrito mas sim um manual para ser jogado fora e refeito a cada rodada, o teórico vai nos dizer que questionar a *razão de ser* do jogo e de seus pressupostos o põe em risco de desaparecer:

[p]ois essas perguntas fazem do jogo um representante de algo diferente dele [...] dar um fundamento ao jogo significaria suspender a diferença; por isso, a maneira de jogar só se manifesta na diferenciação crescente das possibilidades de jogo.²⁸⁰

Nesse aspecto, o texto stiggeriano, ao invés de enfraquecer e desaparecer diante desses questionamentos, ganha força e se intensifica, alcançando sua máxima potência ao retesar o *tout dire* derridiano e a *iterabilidade* da escrita, condição que torna o texto literário passível de repetição infinita, mesmo “na ausência absoluta do destinatário ou

277 Em *Delírio de damasco*, por sua vez, essa descontextualização operar-se-á nos dois sentidos – tanto *ético* (quem fala, o que fala e por que) quanto *estético* (o deslocamento contextual, o uso da ironia e das metáforas).

278 PENNA, João Camilo. *Veronica Stigger e a arte de dessentir*. Blog da Cosac Naify, São Paulo, 2010. Online. Disponível em: <https://bit.ly/2HClnn2>.

279 Ibid., s/p.

280 ISER, op. cit., 2013, p. 347.

do conjunto empiricamente determinável dos destinatários”²⁸¹. Prescindindo da figura de um autor ou narrador que nos explique o texto, rompe-se com a ideia de presença. Entendendo a escrita de Stigger nesses termos, teríamos uma situação em que *texto* e *contexto* (co)fundem-se, como se um explodisse no outro. Na sequência, vamos analisar o que acontece quando a escrita – pensada nos termos aqui expostos – se dá no espaço da internet, cuja *anonimidade* e *falsificação* são possibilidades sempre latentes.

6.5 Nenhum nome é verdade

Em *Nenhum nome é verdade* o processo composicional parte dos cento e quarenta caracteres twitterísticos posteriormente rearranjados com o auxílio de uma inteligência artificial – *That can be my next tweet*²⁸² - e, evidentemente, com edições da autora. Nesse caso, trata-se de uma autoria compartilhada em três níveis: o programa, os usuários do *Twitter* selecionados e Veronica Stigger. Se em *Minha novela* o contexto é mediado pelas imagens e por um título que vai reforçar o roteiro de leitura, em *Nenhum nome é verdade* o contexto torna-se mais rarefeito; é oferecido de modo mínimo pela autora, que menciona ao final do volume a contribuição “involuntária e não autorizada”²⁸³ de alguns usuários do *Twitter*, revelando os nomes usados por eles. No entanto, o título parece desmentir a segurança advinda das referências, afinal se *nenhum nome é verdade*, quer dizer que nem Stigger nem os usuários são de fato os autores dos textos.

Todavia, o *nenhum* não vem para cancelar a noção de autoria, mas sim para enfatizar que se *nenhum nome é verdade*, ou seja, se a relação significante e significado não é estrita, quer dizer que os textos ali expostos poderiam ser de autoria de *qualquer um*. Isso acontece porque, como apontou Iser, a relação entre texto e leitor é atualizada na medida em que este último sempre traz para a experiência de leitura seu conhecimento de mundo prévio e, assim, o contexto ganha o caráter de uma situação aberta que sempre é concreta e, ao mesmo tempo, passível de mudanças. É essa amplitude contextual que permite o agenciamento das diferentes molduras em questão nas obras da trilogia, permitindo, no caso de *Nenhum nome é verdade*, que o leitor possa

²⁸¹ DERRIDA, op. cit., 1990, p. 19.

²⁸² Cf. <https://yes.thatcan.be/my/next/tweet/#>. Acesso em: 19 jul. 2020.

²⁸³ STIGGER, op. cit., 2016a, p. 22.

lê-la tanto em chave puramente ficcional quanto *indicial* – caso deseje atribuir os enunciados aos usuários do *Twitter* mencionados.

A confluência entre a escrita virtual e a escrita impressa em livro retoma a iterabilidade da qual falava Derrida. Se na Internet os discursos tendem a ser efêmeros e dispersos tal como a fala, cabe à escrita – nesse caso, à literatura – inscrevê-los e transformá-los em fósseis do futuro. Sua possibilidade infinita de citação permite que seu contexto – embora desconhecido desde o princípio – seja atualizado continuamente, fazendo coincidir um fragmento de passado com a leitura do futuro. Friedrich Kittler pensou em uma história das “mídias técnicas” (aquelas surgidas na virada do século XIX para o XX) tendo em vista como a nossa relação com as informações por elas veiculadas altera-se segundo o dispositivo. Essa capacidade de congelamento e reprodução infinita de um enunciado – considerando-se aqui o gramofone, o cinema, a imprensa etc. – possibilita a elaboração nada diacrônica de um “futuro passado”²⁸⁴. Parafraseando Kittler, pode-se

afirmar que em toda a trilogia da enunciação os enunciados funcionam como fósseis do futuro, uma vez que seus significados desfrutam de uma natureza duplas: estão tanto enquadrados e inscritos pela letra do texto impresso, ou seja, calcificados, ao mesmo tempo em que sua demanda por desmolduramento faz com que sejam constantemente atualizados, ganhando uma potência cada vez maior ao serem lidos como “imagens dialéticas”, para dizer com Walter Benjamin²⁸⁵.

Muito antes dos assombros causados nas últimas eleições presidenciais no Brasil (2018) devido ao uso massivo de disparos automáticos via *WhatsApp*, a serviço das *fake news*, *Nenhum nome é verdade* jogava com a potencialidade de “perda do lastro da palavra” potencializada por essas novas técnicas²⁸⁶. Assim, interessa-nos compreender

²⁸⁴ Cf. KITTLER, Friedrich. *Gramofone, filme, typewriter*. Trad. Daniel Martineschen e Guilherme Gontijo. Belo Horizonte: ed. UERJ/UFMG, 2019.

²⁸⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: op. cit., p. 222-232. Pensando na dimensão política e histórica que traz a formulação benjaminiana, certamente é *Delírio de damasco* a obra em que agudiza-se mais a potência de “imagem dialética”. Alguns dos enunciados criminosos e antiéticos ali presentes iluminam-se como os fósseis do futuro (hoje presente) bolsonarista – no qual há uma passagem ao ato dos enunciados que é cancelada pelo próprio Estado –, oito anos após a publicação da obra.

²⁸⁶ Em sua tese, Lucius Provase define a formulação a partir de uma observação do esvaziamento das categorias temporais de espaço de experiência e horizonte de expectativa que começa a esboçar-se a partir dos anos 1970 em poetas como Paulo Leminski e Haroldo de Campos. Tal movimento guarda relações com a financeirização do capital, culminando, ambos os processos, em “perda de lastro” econômico e discursivo. Pois, segundo Provase, “o discurso funciona no tempo ou, ao menos, em relação a ele. É a distorção que se forma entre os diversos contextos que estão em jogo quando um discurso é enunciado que compõe a historicidade do que chamamos de sentido”. Cf. PROVASE,

como os enunciados literários têm se relacionado com as (novas) mídias e linguagens. Extrapolando o argumento de Milan Kundera²⁸⁷ em *A arte do romance*, podemos afirmar que os enunciados literários, e não apenas o gênero *romance* (europeu) – categoria passível de discussão na contemporaneidade – sempre palmilharam suas questões em paralelo à História e à Filosofia, justamente por se tratarem de questões de linguagem, *literárias*.

Ainda sobre as tecnologias, por um lado Vilém Flusser, eminente teórico da informação, ao pensar sobre os caminhos da escrita diante das atualizações técnicas entusiasmou-se com a inteligência artificial, pois acreditava que no futuro ela

disporá de uma consciência histórica que superará de longe a nossa. Ela fará uma história melhor, mais rápida e mais variada do que a que nós fizemos [...] Quanto a nós, poderemos deixar confiantemente toda a história por conta das máquinas automáticas. Já que todas essas coisas automáticas e mecânicas farão história melhor que nós, poderemos nos concentrar em outras coisas²⁸⁸.

Por outro, o filósofo sul-coreano Byung Chul Han, em contraponto a este olhar entusiasmado, ao descrever a relação dos indivíduos com a tecnologia aponta para uma perspectiva oposta, para o fato de que os afetos passaram a se reduzir ao quantificável. No trecho abaixo vê-se a preocupação do filósofo com a morte da narrativa nessas relações interpessoais, como se houvesse um conflito entre letra e número, distinção que em alemão guarda uma proximidade etimológica – contar no sentido narrativo (*erzählen*) e contar numericamente (*zählen*):

A palavra “digital” aponta para o dedo (*digitus*) que, antes de tudo, enumera [*zahl*]. A cultura digital se baseia no dedo contador. A história, porém, é uma narrativa [*Erzählung*]. Ela não enumera. Enumerar é uma categoria pós-histórica [...] O homem digital *passa os dedos* no sentido de que ele enumera e calcula constantemente. O digital absolutiza o número e o enumerar. Também amigos no Facebook são, antes de tudo, *contados* [*gezahl*]. A amizade, porém, é uma narrativa. A era digital totaliza o aditivo, o enumerar e o enumerável. Mesmo tendências são contadas na forma de curtidas. O narrativo perde enormemente em significado. Hoje tudo é tornado enumerável,

Lucius. *Lastro, rastro e historicidades distorcidas*: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 53.

²⁸⁷ Cf. KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

²⁸⁸ FLUSSER, Vilém. *A escrita*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010, p. 23.

a fim de poder ser convertido na linguagem do desempenho e da eficiência. Assim, hoje, tudo aquilo que não é enumerável cessa de *ser*²⁸⁹.

As duas posições, ainda que opostas, soam extremistas e não tratam especificamente do fenômeno literário. Retomando as formulações de Kundera, se acreditamos que a literatura opera com *problemas* e os responde com *obras-conceito*, pensando aqui *problema* e *conceito* nos termos aventados por Deleuze e Guattari, frutos de questões do seu interesse e cujo binômio formulação-resolução não obedece a um entendimento histórico-diacrônico, pois está mais interessado na ética do acúmulo-incremento e não do acabamento, do encaixotamento²⁹⁰.

É nesses termos que se coloca o *problema* de como a tecnologia atravessa a enunciação literária na obra de Veronica Stigger. É evidente que há muito a ficção científica tem descrito o futuro (alguns deles mais ou menos próximos) da Terra tendo em vista a multiplicidade de técnicas, aprimorando-se em passos galopantes. Todavia, o futuro do qual a ficção científica fala reside em um nível referencial, onde ameaças externas ou colapsos internos nos levam à beira da morte ou à rendição diante de outras formas de vida. Interessa-nos aqui pensar como o discurso literário pensa o futuro de sua própria materialidade frente à técnica²⁹¹.

Em *Nenhum nome é verdade* os efeitos da tecnologia são aparentemente inofensivos. O volume versa sobre comida, violência, metafísica e política – de modo similar a *Delírio de damasco* –, com a diferença de que os enunciados trazem uma sintaxe truncada, o que emula o modo como as inteligências artificiais embrionárias costumam comunicar-se conosco. Novamente, o percurso de leitura vai do ameno, passando pelo divertido, até chegar em um viés político e antropológico incômodo do

²⁸⁹HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Trad. Enio Paulo Giachini. RJ: Vozes, 2017, p. 75-77.

²⁹⁰DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: ed. 34, 2010.

²⁹¹A literatura, assim como a fotografia, em seu gosto por observar recortes da realidade, capta muito mais do que é capaz de constatar à primeira vista (o clássico de Antonioni, *Blow-up*, onde a fotografia de um casal, após sucessivas ampliações, deflagra um assassinato que não foi perceptível no momento do clique). A literatura também, por sua vez, é capaz de criar seus *fósseis do futuro*, operando a partir de uma *arqueologia às avessas*. Veronica Stigger demonstra predileção por tais jogos, tanto que em entrevista declarou que desde sua primeira obra – *O trágico e outras comédias* – interessava-lhe observar o noticiário ou mesmo ouvir e tomar nota das histórias que tinham cara de “ficção” contadas pelos amigos.

qual não conseguimos nos esquivar. Algum conforto pode advir do fato de que acreditamos que os textos foram escritos por usuários do Twitter, ou seja, cabe a eles a responsabilidade pelo que foi dito.

Os quartetos *nonsense* podem nos divertir ou fazer pensar sem nos encurralar em uma posição desconfortável de responsabilidade pelo que se lê. Novamente, o uso de estrofes e cesuras semelhantes às de um poema acentua o efeito de intimidade e confissão caros ao gênero. O primeiro texto é contemplativo e leve como um *haikai*, enquanto o último nos lança em uma atmosfera mais tensa, como em *Delírio de damasco* e algumas legendas de *Minha novela*:

Estava fazendo pão de linguiça
com meu vestido azul-marinho
que resistiu bravamente à chuva
de ontem no final da tarde²⁹².

[...]

Queremos
Os herdeiros
Do continente.
Assassinamos?²⁹³

Desse modo, na ausência de uma moldura contextualizadora mais ampla e que conduza seu leitor, a perspectiva do ponto de vista vai alternando-se e compete a nós proceder a justaposições e recombinações. É justamente nesse jogo que o efeito dos *tweets* escolhidos e manipulados pela autora adquire sentido. Certamente, na ordem proposta pelo livro os textos podem soar apenas sem sentido, mas se entendemos a experiência de leitura como um jogo ativo – lembremos o que nos ensinou Iser: “como o ponto de vista em movimento não se institui exclusivamente em nenhuma das perspectivas, o leitor só pode estabelecer o seu lugar combinando as perspectivas textuais”²⁹⁴ –, entende-se que parte da construção do significante compete à leitura que se empreende e deseja.

No exemplo selecionado acima, percebe-se que uma das vias de acesso ao texto seria lê-lo como um texto que nos diz como as tréguas do cotidiano convivem ao lado de um violento e contínuo genocídio indígena. O impacto dessa justaposição seria justamente: o horror convivendo no mesmo mundo de uma rotina pacífica e confortável.

²⁹²STIGGER, op. cit., 2016, p. 6.

²⁹³Ibid., p. 21.

²⁹⁴ISER, op. cit., 1999, p. 22.

Seria possível, ainda, justapor todos os textos que relacionam-se à comida e daí extrair uma leitura diferente. Esse espaço participativo no qual somos lançados aponta para a literatura como campo de elaboração e construção coletiva. Não apenas porque ela *inscreve-se* em uma comunidade, mas também porque nenhum de seus eixos – autor, obra, leitor – sustenta-se por conta própria. A proposta de Veronica Stigger nessas experiências é a de expandir as possibilidades da linguagem ao lançá-la para fora de sua moldura “ficção” em direção à “realidadeficção”²⁹⁵. Esse gesto adquire sua máxima potência em *Delírio de damasco*, onde as balizas contextuais são totalmente suprimidas.

6.6 *Delírio de damasco*: das pré-histórias à história

Delírio de damasco nos interessa a partir de duas vias: primeiro, porque joga amplamente com os limites entre realidade e ficção; segundo, porque subverte o lugar do autor enquanto responsável pela autoria do texto. Antes de abordarmos o livro em si, um breve recuo faz-se necessário. Em 2010, Stigger foi convidada pela curadoria da Mostra Sesc de Artes, em São Paulo, para participar com uma intervenção. A autora teria à sua disposição os tapumes que revestiam a unidade do Sesc 24 de Maio, à época em reforma, para preencher como quisesse. Assim, decidi dar vazão às frases alheias de que vinha tomando nota há algum tempo. Stigger executou, em parceria com a artista plástica Edna Nogueira da Silva, a intervenção Pré-histórias – nome também de uma das seções que compõe outra obra sua, *Os anões* –, deslocando o sentido geológico usual ao trazer a expressão para o campo do literário.

Chamá-las de *pré-histórias* aponta para um procedimento: as “histórias” ali dispostas, em estado embrionário, instigam o leitor a imaginar um enredo, ou, ainda, uma moldura. Assim, uma vez destacadas de seus respectivos contextos, o espectador-leitor é incumbido da tarefa de conferir a elas seus contornos contextuais (*quem* disse o que *para quem*), ou seja, o espectador-leitor é demovido da posição passiva de quem apenas recebe o texto e é levado a lidar com o desmolduramento enunciativo. As imagens a seguir reproduzem como foram apresentadas as *pré-histórias* na ocasião:

²⁹⁵GULLAR, op. cit..

Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Nesse contexto, estava em questão não apenas o que era *lido*, mas também o que era *visto*. É como se certos aspectos da enunciação – prosódia, entonação, timbre – tivessem sido substituídos pela materialidade plástica e pelo suporte gráfico entrevistados

na escolha das cores, fontes e tamanhos dos escritos, pois nenhum deles é *idêntico*. Em vários cartazes percebe-se a adoção de uma estética mais caricata e de fácil reconhecimento, aquela dos anúncios de supermercado, o que reforça o caráter de *exposição* e espetacularização, numa triangulação desejante entre o espectador, o emissor e o *topos* (o *que* se diz). Justamente por jogar com desejos, algumas frases, cujo conteúdo foi considerado mais ofensivo, ficaram de fora da exposição e figuram apenas na versão impressa publicada em 2012.

Esse dado, que poderia passar despercebido, corrobora o impasse que o desmolduramento enunciativo provoca. Se, por um lado, em termos enunciativos-ficcionais, seria impossível atribuir autoria às frases de cunho sexual ou politicamente preconceituoso, por outro, o Sesc, enquanto instituição promotora, entreviu o risco de ser responsabilizado caso alguém se sentisse ofendido por alguma das declarações. Quer dizer, temos de forma manifesta a *realidade* *deficção* da qual falava Ludmer, com o adendo de que as consequências oriundas desse amálgama extrapolariam o universo puramente ficcional.

Passando da exposição pública para sua versão impressa, que recebe o título *Delírio de damasco*, temos uma obra que chama a atenção desde seu projeto gráfico. Uma caderneta em dimensões reduzidas, de aspecto artesanal, mínimo como suas *pré-histórias*. À primeira vista, o livro parece despretensioso: uma coletânea de frases feitas, colhidas de ouvido pelas ruas, como reforça a própria autora na quarta capa:

Delírio de damasco é a reunião dessas frases ouvidas aqui e ali, numa espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada – dura ou terna, ingênua ou irônica – que pudesse haver em meio a nossos costumeiros diálogos sobre a tríade sangue, sexo e grana²⁹⁶.

Todavia, o que há de aparentemente inofensivo é, na verdade, uma estratégia. Dividido em cinco partes, *Delírio de damasco* organiza-se de tal modo que as duas primeiras sessões, versando respectivamente sobre as díades comida-escatologia e dinheiro-relações amorosas, soam amenas com seus ditos espirituosos e divertidos (como as que figuraram na exposição do Sesc), firmando assim um pacto com o leitor.

²⁹⁶STIGGER, op. cit., 2012, quarta capa.

Nas sessões seguintes o tom jocoso se mantém, mas passa a ser atravessado por frases que vão do preconceituoso ao criminoso:

Prefiro as gordas:
elas se empenham
mais²⁹⁷

Minha mãe rezava
para que eu não
namorasse uma negra²⁹⁸

Me diz uma coisa,
ele é débil mental
ou só feio mesmo?²⁹⁹

Um cara bacana.
Mas ele não é normal.
Se fosse, não dava o cu³⁰⁰

O incômodo se dá não apenas pela quebra do pacto de leitura firmado previamente, onde os ditos soavam amenos, mas porque revela-se um conflito com relação à autoria. Uma vez que a moldura nos é suprimida, a imputabilidade das frases torna-se conflituosa.

6.6.1 O *tout dire* e a autoria

Após a leitura, põe-se a questão: quem é o responsável por essas sentenças? Somos lançados em uma experiência radical de leitura em que o texto nos chega *desmoldurado*. A sensação é agravada, ainda, pela ausência de travessões que, nesse caso, poderiam sinalizar a entrada do discurso direto de outrem.

Lançando mão desse procedimento, Stigger coloca em jogo duas questões que nos parecem essenciais analisar. A primeira, nos remete às palavras de Jacques Derrida, que, na entrevista *Essa estranha instituição chamada literatura*, aponta para a paradoxalidade constitutiva do fenômeno literário: ao mesmo tempo em que seu discurso é livre para tudo dizer (*tout dire*), falar sobre *tudo* e falar *qualquer* coisa, ele esbarra em um inoculamento instantâneo de sua potência. O usufruto dessa amplitude

²⁹⁷Ibid., p. 32.

²⁹⁸Ibid., p. 34.

²⁹⁹Ibid., p. 50.

³⁰⁰Ibid., p. 59.

conteudística se dá justamente porque tal discurso não é real, mas sim *mera* ficção. Todavia, se tudo é ficção, não só a própria lei não passa de uma ficção, mas também aquele discurso que abole a lei é apenas fictício, o que nos lança ao impasse desse tensionamento. Ao suspender a própria lei que a regimenta, a literatura configura-se como “uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição”³⁰¹.

Para Derrida, a liberdade de poder *dizer tudo* da literatura, em sua conformação moderna, está ligada a uma noção moderna de democracia, de liberdade de expressão, uma vez que os escritores assumem um caráter cada vez mais individualizado e, ao mesmo tempo, passam a responder por seus escritos. Nesse sentido, é possível entrever a dimensão *perigosa* da literatura com a qual Stigger se (nos) põe a *jogar*, uma vez que, ao publicar as sentenças criminosas, não está em questão o choque moral provocado em seu leitor devido ao conteúdo daquilo que lê, mas sim o abalo diante do que o *gesto* literário em si é capaz de provocar.

Já a segunda questão diz respeito à noção de autoria, que se agudiza em escritas que mantêm-se no fio da navalha, como é o caso de *Delírio de damasco*. Há um forte apelo em torno da imagem autoral a quem, de algum modo, deve-se imputar alguma responsabilidade. Para Benveniste, a existência dos pronomes é ao mesmo tempo uma questão de língua e de linguagem, de instâncias do discurso, isto é, “os atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em palavra por um locutor”³⁰². Segundo o linguista,

cada *eu* tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal [...]. *Eu* só pode definir-se em termos de “locução”, não em termos de objetos, como um signo nominal. *Eu* significa “a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*”³⁰³.

Todavia, a autora escapa desse enroscado ao entregar nas mãos do leitor a responsabilidade pelos ditos proferidos. À ocasião da intervenção feita no Sesc, Stigger cogitou expor as frases em lâminas de metal transparente, onde seria possível aos transeuntes verem-se refletidos enquanto liam, intensificando-lhes ainda mais a sensação de autoria. No entanto, devido a questões orçamentárias, a ideia não foi

³⁰¹ DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2014, p. 49.

³⁰² BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. São Paulo: Pontes, 2005, p. 277.

³⁰³ *Ibid.*, p. 278.

concluída e a exibição deu-se em tapumes de madeira. Ao considerar a figura do autor não como autoridade, mas sim como dispositivo de funcionamento da obra literária, Foucault afirmou que “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no *jogo* da escrita”,³⁰⁴.

6.6.2 Desmolduramento enunciativo e descontextualização

Em *Delírio de damasco* temos uma linguagem sem contorno, um *desmolduramento enunciativo*. Os leitores não dispõem dos referenciais básicos de ancoragem que permitem ligar os enunciados (as frases) a uma situação enunciativa (narrador, enredo, personagens e espaço). Nessa ausência, restam-nos apenas os pronomes, que, uma vez carentes de referências (a quem podemos atribuí-los no contexto das micronarrativas), configuram-se como postos vacantes que *devem* ser ocupados pelo próprio leitor. E isso dá-se de duas formas. Resgatemos um exemplo:

Minha mãe rezava
para que *eu* não
namorasse uma negra³⁰⁵

Nesse caso, vemos que o discurso se apresenta na primeira pessoa do singular. Tal escolha – assomando-se à disposição gráfica dos poemas, divididos em versos – reforça o lugar comum do uso da primeira pessoa do singular em poesia (onde há um eu-lírico confessional e ao qual o leitor adere) e convoca os leitores, na ausência do contexto, a ocupar esses lugares pronominais a cada vez que o enunciado é performado.

Outro recurso explorado dá-se a partir do empréstimo da dicção publicitária:

O ser humano
Só toma atitude
Quando fere o bolso³⁰⁶

Aqui é bom.

³⁰⁴FOUCAULT, op. cit., 2002, p. 7 [grifos nossos].

³⁰⁵STIGGER, op. cit., 2012, p. 34 [grifos nossos].

³⁰⁶Ibid., p. 30.

Só tem
homem rico³⁰⁷

Essa lagoa é ótima
Pra quem quer casar.
Basta dar três mergulhinhos³⁰⁸

Os ditos, então, configuram-se como slogans publicitários, enunciados imperativos com sujeito elocutório não identificável. A aproximação de alguns trechos do livro com certas máximas publicitárias perversas – a mais clássica continua sendo a da Coca-Cola, *viva as diferenças* – revela esse mecanismo perigoso da língua que (im)põe ideias em evidência ao mesmo tempo em que se omite da responsabilidade. Na publicidade, a posição do “leitor” é a da identificação ao ponto de vista proposto, mas há ainda a possibilidade de furtar-se ao texto hipnótico. Já em *Delírio de damasco*, dada sua natureza literária, é impossível eximir-se de uma tomada de posição diante daquilo que é lido e a ausência da instância legisladora do autor e seus arredores relega ao leitor um amargo poder.

Tal processo de desmolduramento seria não um mero abalo descontextualizador – movimento reduzido a um contexto definido espaço-temporalmente e que é passível de “recontextualização” –, mas antes uma *decontextualização*³⁰⁹, que não prevê coincidência ou encontro, mas que, antes, enfatiza a distância entre duas temporalidades e espacialidades incomensuráveis: a da ficção e a do real. Esse movimento de *decontextualização* levado ao extremo, como acontece em *Delírio de damasco*, poderia nos fazer pensar, equivocadamente, que se trata de um texto que joga com a multiposicionalidade enunciativa – várias vozes articuladas simultaneamente –, mas, de fato, o que acontece no momento da leitura é que é o leitor quem deve “dizer” as frases. Tal imputação configura-se como um dos objetivos de Stigger ao conceber a intervenção: “[m]eu plano era que o espectador, confrontado com frases que foram efetivamente ditas por outras pessoas, mas que talvez pudessem ser ditas por ele mesmo, fosse, ao menos idealmente, levado a refletir sobre seus próprios preconceitos”,³¹⁰.

³⁰⁷ Ibid., p. 39.

³⁰⁸ Ibid., p. 66.

³⁰⁹ Cf. NODARI, op. cit., 2017.

³¹⁰ STIGGER, Veronica. *Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente*. Z Cultural, Rio de Janeiro, ano 8, n. 3, 2013. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger>. Acesso em: 30 jun. 2018.

Nesse sentido, podemos pensar numa espécie de *grau zero da ficção* que é, ao mesmo tempo, *um grau zero da realidade*, dada a indissociabilidade dos dois polos, tal qual aventou Josefina Ludmer³¹¹. Nesse grau zero, a posicionalidade zero da enunciação

– que não define aquele que enuncia, mas também não lega o enunciado a *ninguém* – aproxima-se à ideia de fonema zero, nos termos que Jakobson e Lotz formulam, recuperados por Lévi-Strauss em “Introdução à obra de Marcel Mauss”: “um fonema zero [...] opõe-se a todos os outros fonemas do francês por não comportar nenhum caráter diferencial e nenhum valor fonético constante. Em contraposição, o fonema zero tem por função própria opor-se à ausência de fonema”³¹².

Transpondo a reflexão para pensar o “grau zero da ficção” em Stigger, temos que o zero marca, por um lado, a diferença em relação às demais posições – sejam elas empíricas, ficcionais ou estruturais (autor, personagem, leitor) – e, por outro, assinala que não se trata da *mera ausência* de posição. Mas isso não quer dizer que a enunciação em *Delírio de damasco* abdique de um sujeito que se implique em fazê-lo (ninguém) e, muito menos, exige ser ocupada por *qualquer um*, na acepção corriqueira do termo, em que *qualquer um* nos remete à indiferença anônima. No texto de Stigger, a enunciação é feita por um sujeito *qualquer*, lido aqui nos termos propostos por Giorgio Agamben, que ao resgatar o étimo em latim (*quolibet*) nos mostra que

a tradução corrente, no sentido de “qualquer um, indiferentemente”, é certamente correta, mas, quanto à forma, diz exatamente o contrário do latim: *quolibet ens* não é “o ser, qualquer ser”, mas “o ser que, seja como for, não é indiferente”; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade (*libet*), o ser qual-*quer* estabelece uma relação original com o desejo³¹³.

Nesse sentido, uma vez que o sujeito *qualquer* profere em sua leitura as sentenças criminosas em *Delírio de damasco*, ele adquire responsabilidade sobre seu desejo – aquilo que movimenta a leitura, tal qual formula Barthes em *O prazer do* – e o torna agente responsivo dos ditos perigosos, por a noção de autoria não

texto³¹⁴

³¹¹Cf. LUDMER, op. cit., 2013.

³¹²JAKOBSON, Roman; LOTZ, John *apud* LÉVI-STRAUSS, op. cit., 2011, p. 44.

³¹³AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 11.

³¹⁴Há um trecho lapidar no qual Barthes aponta que “o leitor é o espaço exato em que se inscrevem as citações de que uma escrita é feita”. Isso significa que a unidade de um texto não reside em sua *origem unívoca* – a vontade do autor –, mas sim em seu *destino plural*, seus vários leitores. Cf. BARTHES, op. cit., 2011, p. 53.

desaparecer, simplesmente, mas ser deslocada para o próprio leitor. Ainda assim, persistimos na investigação: quem enuncia as frases de *Delírio de damasco*?

6.6.3 Pensando os tipos de discursos

A inquietação sobre quem enuncia repousa em dois aspectos: *i*) a noção de autoria carece de esmiuçamento; *e ii*) a noção de “personagem” como lastro posicional da ficção também não se aplica à obra em análise. Para isso, acionemos a distinção que Barbara Smith faz entre *discurso natural* e *discurso fictício*. Grosso modo, os enunciados naturais referem-se ao discurso falado (ou a transcrição destes) e caracterizam-se como eventos históricos, pois estão inseridos em um contexto temporale espacial específicos; já os enunciados fictícios são aqueles cuja existência é ausente de historicidade, ou seja, jamais aconteceram, de fato, no mundo real. Sua temporalidade reside em um eterno presente das sucessivas enunciações (leituras) do texto ficcional.

À primeira vista, a distinção pode parecer estanque, mas Smith trata de aprofundá-la. Para Smith, “[q]uando vemos uma produção de *Hamlet*, nós não assistimos uma rainha beber veneno, mas a encenação de tal evento, sobre o qual pode-se dizer que ‘ocorre’ apenas ao ser assim encenado”³¹⁵. Há, portanto, uma distinção evidente entre a ação empírica e sua encenação, não sendo uma mais verossímil que a outra, pois o que está em questão são dois pontos de vista distintos que se articulam no mesmo mundo: um ponto de vista factual, em que vemos um sujeito com uma taça na mão, e um ponto de vista exclusivamente “ficcional”, onde o envenenamento é enunciado pelas linguagens próprias da dramaturgia.

Assim, *o enunciado fictício é somente seu próprio discurso*, a própria expressão em atos verbais e não seu autor, personagens ou supostos leitores. A reflexão é completamente inovadora, pois vem em consonância com os pensamentos até aqui listados acerca da morte do autor, que emula a imagem da experiência literária como um jogo de remissões. O que está em questão é o próprio escrito e não seus arredores. Para Smith, toda poesia seria, então, discurso mimético, mas o que é mimetizado não são os lugares, as personagens ou situações, e sim a própria enunciação. Ocorre a “fabricação de objetos e eventos fictícios dos quais há casos ou tipos possíveis ou existentes [...]”.

³¹⁵ SMITH, op. cit., p. 8.

[D]izer que um artista representou certo objeto ou evento é dizer que ele construiu um membro fictício de uma classe identificável de objetos ou eventos naturais (reais)”³¹⁶.

Todavia, *Delírio de damasco* põe alguns impasses interpretativos ao esquema de Smith. O caráter ambíguo da autoria e da posição temporal dos enunciados, o fato de que as frases foram ouvidas e anotadas, tudo isso impossibilita o encaixe confortável em um dos dois polos de enunciação. Por um lado, pode-se lê-lo sob a chave dos enunciados naturais transcritos: são enunciados vocais transplantados para sua modalidade escrita, sem mediações; por outro, podem ser também enunciados fictícios. Entretanto, justo essa modalidade de transcrição cria uma tensão ao redor da autoria das frases. Poderíamos lê-las como um discurso alheio, reportado de ouvido pela autora. Mas esta inscrição histórica dos enunciados não nos diz nada. Seu contexto permanece rarefeito. Aqui, quem “se faz de morto” é a própria personagem, o que nos leva a uma hipótese algo absurda: as máximas são potencialmente proferidas por ninguém, o que já assegura um considerável mal-estar, mas, na medida em que as lemos, a falta de lastro nos faz ter de lidar com outra possibilidade, tanto mais desagradável: somos nós mesmos quem proferimos as frases.

O fato de que o discurso seja ficcional exime o autor de responsabilidade, e ser uma transcrição deveria eximi-lo ainda mais profundamente, do mesmo modo que a “responsabilidade” é transposta para a personagem ou, no caso de Stigger, para aquele a quem se ouve. Como a personagem está inscrita em uma linguagem sem contorno, como o discurso é, de certa forma, *a própria frase*, ele torna-se em *Delírio de damasco* inimputável.

6.7 Desleitura e voyeurismo auditivo

Derrida, em *O monolinguismo do outro*, lança-nos numa leitura desconstrutivista, de ouvido, que passa por outra língua (no caso, o francês), onde pensamos o delírio em seu correlato francês, *délire*, e daí extrairmos o ato de “desler” (*dé-lire*), que é o jogo proposto em *Delírio de damasco*. Para Camilo Penna, em sua análise de *Os anões*, quando o sujeito é elidido e nos vemos diante de “um mundo

³¹⁶Ibid., p. 12.

literalmente sem eu”³¹⁷, o significante do texto não pode ser pensado na disjunção mapa e território, pois “a linguagem é um mapa e não um decalque”³¹⁸. Iser, ao comentar as relações entre jogo e experiência de leitura literária, nos aponta para o risco de questionar a razão de ser do jogo ou mesmo seus pressupostos, pois “dar um fundamento ao jogo significaria suspender a diferença; por isso, a maneira de jogar só se manifesta na diferenciação crescente das possibilidades do jogo”³¹⁹.

Contudo, neste aspecto, o texto stiggeriano, ao invés de enfraquecer-se diante desses questionamentos, ganha força e potencializa-se ao alcançar seu ponto alto: a dúvida e o retesamento do *tout dire* derridiano. Seguindo a bricolagem etimológica e remissiva, sabemos que um dos usos obsoletos do verbo em inglês ler, *to read* era orientar, organizar, pôr em ordem, o que endossa novamente nossa tese de uma *desleitura* que pretende, para além do simples desarranjo, promover uma nova experiência, nos levando para além dos limites daquilo que estamos habituados, para prosseguir no resgate etimológico do vocábulo.

Dito tudo isso, podemos pensar *Delírio de damasco* enquanto uma experiência de des-leitura que joga com o desmolduramento: o desmonte de uma cadeia de significados possíveis – a ficção paradigmática – em lugar de um rasgo simultâneo na e da própria língua. Tal gesto violento não espera do leitor a “cooperação na criação de seus sentidos”³²⁰ e muito menos leva em conta as suposições imaginadas pelo autor sobre seu público leitor.

Até aqui falamos apenas do ponto de vista teórico e crítico, que produz e desmancha sentidos, e pouco sobre os efeitos dessa operação tal como afeta e é percebida pelo leitor. Smith resumiu a questão ao re-conhecimento evidente a respeito do artífice por trás daquilo que é lido/assistido:

Enquanto assistimos à peça, o palco recua e as identidades pessoais dos atores dão lugar àquelas das ficções que eles encenam, mas quando, na cortina final, aplaudimos, não é para Hamlet que estamos aplaudindo, mas para quem performa e ao dramaturgo em si. As ilusões da arte nunca são desilusões. A obra de arte interessa,

³¹⁷ PENNA, João Camilo. Veronica Stigger e a arte de dessentir. *Blog da Cosac Naify*, São Paulo, 2010, s/p. On-line. Disponível em: <https://bit.ly/2HClnn2>.

³¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 2, p. 14.

³¹⁹ ISER, op. cit., 2013, p. 347.

³²⁰ SMITH, op. cit.

impressiona, e nos move tanto como a coisa representada quanto como a representação em si³²¹.

A conclusão talvez satisfaça aos exemplos escolhidos pela teórica para fundamentar sua argumentação (sonetos e peças shakespearianas). Seria a distinção entre enunciado natural e fictício a mera ciência de estar diante de um e não de outro (a informação de uma capa ou o contexto da sala de espetáculos)?

Delírio de damasco arrebenta os finos fios da lógica proposta ao chocar os dois âmbitos – real e ficcional –, implodindo a figura guia do autor e apagando as molduras correntes da ficção. O fato de não se fincar em nenhum dos polos de segurança reativa a instância perigosa da literatura apontada por Derrida. Resgatando usos arcaicos da etimologia inglesa de perigo (*danger*), vemos contemplado não apenas o sentido corrente, “poder de fazer mal”, mas também “aquilo que causa alterações”³²². Tal recuperação semântica torna-se propositiva para pensar em *Delírio de damasco* como texto que reativa as facetas deste tipo de experiência literária perigosa, uma vez que sua leitura implica em um deslocamento posicional inusual aos seus leitores.

Talvez possamos entrever em *Delírio de damasco* um apelo de voyeurismo auditivo. Ao invés de delirarmos imaginando a integridade (física e subjetiva) dos corpos vistos à distância ou aos pedaços, como nos *peep-shows* precursores do cinema, no atrevido livreto somos convidados a uma experiência análoga, mas distinta. Dessa vez é preciso dar corpo aos enunciados fragmentários, supostamente colhidos de ouvido, desprovidos de feições para imputar-lhes os sentidos muitas vezes criminosos e indóceis. Nessa ausência aterradora, tudo indica que a máscara pode ser vestida por qualquer um, autor ou ator, inclusive nós mesmos.

³²¹ Ibid., p. 14.

³²² HARPER, Douglas (Org.) (s.d.). Online Etymology Dictionary. [S.l.]. On-line. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/danger>. Acesso em: 7 jul. 2018.

NÃO IMAGINA O QUE FICOU DE FORA

Conheci a obra de Veronica Stigger entre 2014 e 2015. Comecei lendo *Os anões*, que me marcou não apenas pelo fino diálogo entre projeto de livro e projeto estético, mas também pela violência de uma escrita capaz de provocar, em poucas páginas, sentimentos tão díspares como o medo, risos e a repulsa. Esta violência, como observamos em alguns momentos desse estudo, é uma das tônicas da obra stiggeriana – o que se percebe tanto nos enredos quanto em um uso preciso da linguagem, a golpes secos, rarefeita, potencializando a sensação de virulência *no texto e no leitor*.

De 2014 até a conclusão deste trabalho – estamos em meados de 2020 – a violência em Stigger adquire um novo matiz. Encarando-a de maneira benjaminiana, enquanto *imagem dialética*, só agora percebo em seus escritos a intuição de um neofascismo latente em nosso país que já vinha sendo gestado desde o final dos anos 2000, que no campo estético elaborava-se em filmes como *Tropa de Elite* (2008) – constatação que hoje, infelizmente, é ostensiva no governo de Jair Bolsonaro. Hoje, o estudo da dimensão política da escrita de Veronica Stigger parece-me de uma relevância urgente. Como bem observou Maria Fernanda Garbero³²³, assim como nos anos 1930, com *O rei da vela*, Oswald de Andrade legou-nos o testemunho literário de um período marcado pela ditadura de Getúlio Vargas, as obras de Stigger também concedem-nos uma visão do Brasil contemporâneo. Felizmente, esse flagrante que agora evidencio em seus textos está longe de ser panfletário. Ele me parece sofisticado pelo modo como se manifesta, pois é atento também às *técnicas* de seu tempo.

Essa violência, ou, mais especificamente, esse ódio – expresso nas frases de *Delírio de damasco*, nas chamadas violentas e caricaturais de *Minha novela* e em contos como “Os anões”, “Quand avez-vous le plus souffert” e “Domitila” – manifesta-se segundo uma retórica que nos habituamos a ver disseminada na Internet. Em um texto recente, Gabriel Giorgi³²⁴ observou a relação entre o ódio advindo dos neofascismos e como a literatura e as artes performáticas vão assimilá-lo ao trazê-lo à esfera da *realidadeficção*. Giorgi as denomina “escritas performáticas do ódio”, através das quais

³²³ A observação foi feita por Maria Fernanda Garbero, durante o exame de qualificação do presente trabalho, em novembro de 2019.

³²⁴ GIORGI, Gabriel. Arqueologia do ódio: apontamentos sobre escrita e democracia. In: GIORGI, Gabriel; KIFFER, Ana. *Ódios políticos e política do ódio: lutas, gestos e escritas do presente*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2019. [ebook].

seria possível extrair um método crítico de análise do presente. Uma tese que chama atenção nesse estudo é a de que o “ódio é inseparável de uma transformação do universo e das tecnologias da escrita”³²⁵. Assim, a internet e as técnicas dela advindas, como os disparos em massa e a anonimidade das caixas de comentários – que influenciaram as últimas eleições presidenciais nos EUA e no Brasil, por exemplo –, parecem um fato importante para o qual a escrita *desmoldurada* de Veronica Stigger nos chama atenção. Assim, o espaço virtual das redes, assegurando o anonimato daquele que enuncia, constitui-se pela possibilidade de desmolduramento.

Como já ficou claro, a nova distribuição do político, liberada pelas novas técnicas, redesenha o espaço da literatura enquanto discurso e enquanto instituição. Como nos ensinou Derrida, o *tout dire* é uma figura bifronte: por um lado, ela pode ser lida como um esforço enciclopédico, de *esgotamento* do repertório da linguagem. Suas balizas seriam projetos como o *Bouvard et Pécuchet* ou o *Finnegans Wake*, mas mesmo escritores mais “sóbrios”, como Jorge Luís Borges, por exemplo, não cessam de multiplicar as paródias da enciclopédia (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) ou do livro (*A biblioteca de Babel*, *O livro de areia*) totais. Essa faceta “megalômana” do *tout dire* corresponde a uma primeira utopia da internet, considerada uma espécie de *arquivo* multimídia absoluto.

Por outro lado, o *tout dire* também é uma figura da relação entre sujeito e linguagem, de sua *co-implicação*. Se a primeira face do *tout dire* estava voltada para *o que se diz*, esta segunda se concentra no *quem diz*. Não à toa Derrida recorda os desdobramentos jurídicos d’*As flores do Mal* e de *Madame Bovary*. A questão aqui vem a ser a da *imputabilidade*. E as redes sociais tiveram um enorme poder de influência sobre essa questão, um poder que ainda é cedo para dimensionar mas cujos efeitos já são evidentes. As redes, ao embaralhar a dialética entre *público* e *privado*, entre *imputabilidade* e *anonimidade*, abriram espaço para uma nova faceta do *agenciamento coletivo de enunciação*, uma nova imbricação entre afetos, corpos e linguagem, não necessariamente positivos, mas com consequências inegáveis. E, como não poderia deixar de ser, o “mal de arquivo”³²⁶ da rede pode ser dobrado sobre essa tessitura impessoal da linguagem, possibilitando a construção de um “arquivo” dos ódios,

³²⁵Idem, 2019, sem página.

³²⁶Cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

racismos, machismos, homofobias etc., ao mesmo tempo estruturais e cotidianos, que marcam uma linguagem que as redes, se não inventaram, souberam trazer à tona e difundir celeremente.

Nessa chave, por exemplo, *Delírio de damasco* pode ser lido como um experimento sobre duas operações bastante relevantes na linguagem das redes sociais: o *tirar de contexto* e o *compartilhamento*, dois gestos que têm ligação clara com o desmolduramento. E há aí uma série de questões a serem levantadas. Ao que parece, uma das provocações da obra é o fato de que o leitor tende a interpretar o compartilhamento como uma *reverberação*. As redes sociais permitem a transposição integral, *desmoldurada* de um discurso alheio, de modo que o ponto de vista daquele que compartilha tende a desaparecer, a ser engolido pelo ponto de vista do discurso compartilhado.

Mas não só *Delírio de damasco* é passível de ser interpretado desse modo. O conto “Os anões” também brinca com uma tensão coletiva que transborda em violência, fazendo com que o corpo dos anões mortos tenha que ser varrido, escondido, para não incomodar os brios da dona da padaria. É um procedimento de *imaginário solto* que vem à tona, sem consequências. A violência exagerada funciona também em *Minha novela*, que brinca com um processo bastante corriqueiro nas redes: a legenda da imagem. É nesta obra que a noção de imagem e sua ligação com a pessoa sofrem as maiores distorções, mas, ao mesmo tempo, os maiores aprofundamentos. Vemos ali imagens de atores conhecidos que, no entanto, estão “chapadas”, a perda de detalhes fazendo com que eles sejam e não sejam reconhecíveis. E a verossimilhança de sua aparição não se apaga com as legendas, já que, por se tratar de uma novela, os atores não necessariamente respondem por seus nomes reais.

Uma das frases favoritas de Décio Pignatari vinha do teórico das mídias canadense Marshall McLuhan: “o meio é a mensagem”³²⁷. Num livro magistral, Pignatari soube extrair consequências estruturais para o fato de que a literatura é um suporte *escrito*³²⁸. Seguindo a frase de McLuhan, Pignatari pressupõe que haveria para a literatura um plano em que o próprio meio da obra (a escrita linear, alfabética) influiria de modo radical na mensagem. As técnicas não param de mudar. O “meio” da escrita

³²⁷Cf. MCLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: UBU, 2018.

³²⁸Cf. PIGNATARI, Decio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

hoje nos dá um relevo muito diferente do século XIX. Quais seriam, por um lado, as implicações estéticas dessa “nova partilha”? E quais suas implicações políticas? Nesse sentido, este trabalho conclui-se com várias perspectivas a serem vislumbradas em pesquisas futuras. Interessa-me, na sequência, pensar o que a escrita de Stigger tem a nos dizer quando lida sob a luz da apropriação da linguagem das redes – não apenas aquela ligada ao ódio, mas também explorando suas outras faces, como as *fake news*, cujo procedimento tem em sua base o desmolduramento. A escrita de Veronica instiga.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: ed. Autêntica, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacob Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. São Paulo: Pontes, 2005.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia – uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Reduchamp*. São Paulo: Annablume, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *galáxias*. São Paulo: ed. 34, 2011a.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

- CAMPOS, Haroldo de. Oswald de Andrade. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*, v. 7: Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990, p. 5.
- CARVALHO, Flávio de. *Uma possível teoria e uma experiência*. São Paulo: NAU, 2001.
- CERA, Flávia Letícia Biff. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- CERA, Flávia Letícia Biff. Do espetáculo sem desculpas. *Sopro*, n. 31, jul. 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/stigger1.html>.
- CERA, Flávia Letícia Biff. Espelho (verbete). *Sopro*. Florianópolis, n. 55, jul. 2011a.
- CERA, Flávia Letícia Biff. O estranho porvir de Veronica Stigger. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, p. 1-6, 2011b.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura – textos dos formalistas russos*. São Paulo: UNESP, 2014.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DE ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero. O absurdo como aposta: ruptura em Veronica Stigger. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 4, n. 7, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: ed. 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. Desejo. In: *O abecedário*. p. 20 [transcrição] Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsujeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2019.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. . São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. Trad. Heloísa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 47-57.
- DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In: DELEUZE, Gilles. *Textos sobre estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: ed. 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1991.
- DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Trad. Joseane Prezotto et al. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- DUVE, Thierry de. Cinq réflexions sur le jugement esthétique. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 217-234, nov. 2009.
- FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 13, n. 1, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita – há futuro para a escrita?*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (col. ditos e escritos v. III). São Paulo: Forense Universitária, 2015.
- FOUCAULT, Michel. FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.
- FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente: obras completas*, v. 7. Trad Fernando Costa Matos e Paulo César de Souza [e-bbok]. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, 2002.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. (ebook). Ed. Rocco, 2014.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, v. 1, 1959.
- HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HARPER, Douglas (org.) (s.d.). Online Etymology Dictionary. [S.l.]. On-line. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/danger>. Acesso em: 7 jul. 2018.

HUBERMAN, Didi. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: ed. 34, 2013.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, v. I. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, v. II. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JAROUCHE, Mustafa Mamede. [prefácio]. In: *Livro das mil e uma noites*, v. 1: ramo sírio. Trad. Mustafa Mamede Jarouche. São Paulo: Biblioteca Azul, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

LACAN, Jacques.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introdução à obra de Marcel Mauss*. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus, 2008.

LIBRANDI, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 19, p. 131-148, 2014.

LIMA, Luís Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUDMER, Josefina. *Aqui, América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL* 1.38, p. 75-85, 2015.

NODARI, Alexandre. A tradução dá/da origem: notas sobre mito, romance e encontro de mundos. *Belas Infieis*, Brasília, v. 9, n. 2, 2020.

- NODARI, Alexandre. A única lei do mundo. In: CASTRO ROCHA, João Cezar; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011a.
- NODARI, Alexandre. Cabaret sem sexo. In: CÁMARA, Mário; DI LEONE, Luciana; TENNINA, Lúcia (orgs.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones - Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Arcos, 2011b.
- NODARI, Alexandre. Genealogia bastarda de Veronica Stigger. *Sopro – suplemento cultural*, n. 31, jul. 2010.
- NODARI, Alexandre. *Limitar o limite: modos de subsistência*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- NODARI, Alexandre. Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 10, 2017a.
- NODARI, Alexandre. [orelha de livro]. In: STIGGER, Veronica. *Sul*. São Paulo: ed. 34, 2017b.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- PENNA, João Camilo. Veronica Stigger e a arte de dessentir. Blog da Cosac Naify, São Paulo: On-line. Disponível em: <https://bit.ly/2HClnn2>, 2010.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 2018.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- ROSA, Victor Luiz da. A morte da autora Veronica Stigger. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 57, 2019.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. Trad. Joca Wolff. *Sopro*, n. 15, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Ligia Chiapinni Moraes Leite e Lucia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas – polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP, 2008.

SCHWITTERS, Kurt. *Contos Mércio*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: EDUSC, 2014.

SMITH, Barbara Herrnstein. Poetry as fiction. In: *New directions literary History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

STIGGER, Veronica. *Um livro muito antigo e, por isso, uma obra bastante moderna*. Suplemento Pernambuco, Pernambuco, ano 3, nº 92, pp.6-7. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html>> Acesso em: 17 out. 2019.

STIGGER, Veronica. [entrevista]. Revista Garupa, Rio de Janeiro, edição 0, vol. 1. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-zero/pagina/entrevista/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

STIGGER, Veronica. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1311>. Acesso em: 18 ago. 2019.

STIGGER, Veronica. A ópera. *Boletim de pesquisa nelic*, Florianópolis: UFSC, v. 18, n. 29, 2018.

STIGGER, Veronica. *Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malwitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

STIGGER, Veronica. *Delírio de damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. *Gran Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STIGGER, Veronica. *Minha novela*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013a.

STIGGER, Veronica. *Nenhum nome é verdade*. RJ: 7 Letras, 2016a.

STIGGER, Veronica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

STIGGER, Veronica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STIGGER, Veronica. *Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente*. Z Cultural, Rio de Janeiro, ano 8, n. 3. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>. Acesso em: 30 jun. 2018.

STIGGER, Veronica. “Quadras”. *¿Hay en português?*. Florianópolis: plataforma parêntesis, 2016b.

STIGGER, Veronica. *Sombrio Ermo Turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.

STIGGER, Veronica. *Sul*. São Paulo: ed. 34, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

